ورشة سيناريو

غابرييل غارسيا ماركيز

نزوة القص المباركة



الفن السابع ٢٧

منشورات وزارة الثقافة

المؤسسة العامة للسينما

ترجمة : صالح علماني

الإشراف الفني زهير الحمو

ورشة سيناريو

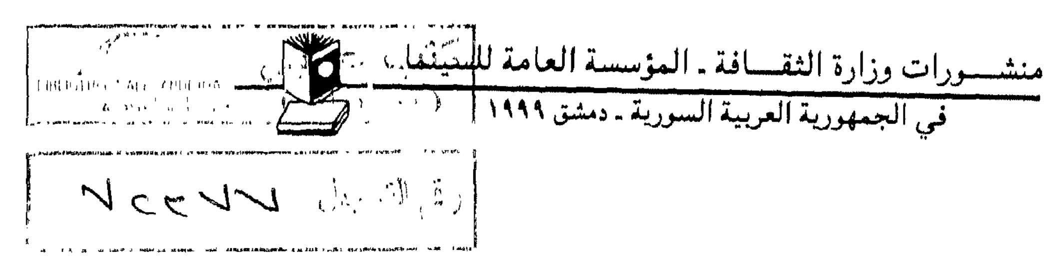
غابرييل غارسيا ماركيز

نزوة القص المباركة

ترجمة

صالح علماني





منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما
في الجمهورية العربية السورية - دمشق ١٩٩٩

العنوان الأصلي للكتاب

Taller de guion de
Gabriel Garcia Marquez
LA BENDITA MANÍA DE CONTAR
Escuela Internacional de Cine y Television.
San Antonio de los Banos (Cuba) ,1998

نـزوة القـــص المباركـة = La Bendita Mania De Contar
غـابريـل غـارسيـا مـاركيـز ؛ تـرجـمـة صـالـح علمـاني . - دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٩ . - ١٩٧ ص ؛ ٢٤ ســم . - (الفن السابع ؛ ٢٧).

١ - ٨٦٢س غ ا ر ن ٢- العنوان ٣- العنوان الموازي
٤- غارسيا ماركيز ٥- علماني ٦- السلسلة

مكتبـة الأســد

الايداع القانوني : ع - ١٠٩١/ ٦ / ١٩٩٩

الفـــن الســـابع
« ٢٧ »

الفهـــرس

مدخل

القسم الأول

القسم الثاني


مدخل


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

من أجل حكاية القصص

غابو: ــ أبدأ بالقول لكم إن مسألة الورشات هذه قد تحولت لدي إلى إدمان. فالشيء الوحيد الذي رغبت في عمله في حياتي ــ وهو الشيء الوحيد الذي أتقنت عمله إلى هذا الحد أو ذاك ــ هو رواية القصص. ولكنني لم أتصور مطلقاً بأن روايتها جماعياً ستكون ممتعة إلى هذا الحد. أعترف لكم بأن سلالة الحكواتية، أولئك الشيوخ الموقرون الذين يرتلون حكايات ومغامرات مشكوك فيها من **ألف ليلة وليلة** في الأسواق المراكشية، تلك السلالة هي الوحيدة غير المحكومة بمئة عام من العزلة ولا بمعاناة لعنة بابل. لقد كان من المؤسف أن يبقى جهدنا محصوراً ضمن هذه الجدران الأربعة، وعلى عدد المشاركين المحدود في هذه الورشة أو تلك. حسن، إنني أعلن لكم أننا عما قريب جداً سنكسر قشرة البيضة. فأفكارنا ومناقشاتنا التي عنينا بتسجيلها، ستُنقل كتابة وتُنشر في كتاب، وأولها سيكون بعنوان ***كيف تُحكى حكاية***. وسيكون بإمكان قراء كثيرين عندئذ أن يشاركونا في بحثنا، كما أننا سنتمكن نحن أنفسنا، بفضل الكلمة المطبوعة، من أن نتابع عملية الإبداع خطوة خطوة بقفزاتها المفاجئة أو بتفاصيل تقدمها وتقهقرها الدقيقة. فقد كان يبدو لي حتى الآن أنه من الصعب، حتى لا أقول من المستحيل، رصد تفاصيل نزوات ذهاب وإياب المخيلة، والإمساك فجأة باللحظة الدقيقة التي تنبثق فيها فكرة، مثل الصياد الذي يكتشف فجأة

في منظار بندقيته اللحظة الدقيقة التي يقفز فيها الأرنب. ولكن عندما يكون النص المكتوب أمامنا، فإنه سيكون من السهل على ما أعتقد عمل ذلك. إذ يمكن لأحدنا أن يعود إلى الوراء ويقول: «هنا بالضبط كانت تلك اللحظة». لأن المرء سينتبه إلى أنه انطلاقاً من هناك ــ من ذلك السؤال، أو ذلك التعليق، أو ذلك الإيحاء غير المتوقع. ــ بدأت القصة تأخذ منحاها، واتخذت شكلها وتوجهها النهائي.

إحدى الإلتباسات الأكثر تواتراً، فيما يتعلق بهدف الورشة، تتلخص في الاعتقاد بأننا جئنا إلى هنا لكي نكتب سيناريوهات أو مشروعات سيناريوهات. وهذا طبيعي. فأنتم جميعكم تقريباً كتّاب سيناريو أو تريدون أن تصبحوا كذلك، تكتبون أو تتطلعون إلى الكتابة للتلفزيون أو للسينما، وبما أن هذه مدرسة للسينما والتلفزيون، تحديداً، فمن المنطقي أن تحافظوا لدى المجيء إلى هنا على العادات الذهنية للمهنة. فتواصلون التفكير بمصطلحات الصورة، والبنى الدرامية، والمشاهد والمناظر، أليس كذلك؟ حسن إذن: انسوا ذلك كله. إننا هنا من أجل حكاية القصص. فما يهمنا تعلمه هنا هو كيف يتم تركيب قصة، وكيف تُحكى حكاية. وإنني لأتساءل مع ذلك، متكلما بصراحة كاملة، عما إذا كان ذلك شيئاً يمكن **تعلمه**. لستُ أريد أن أثبِّط عزيمة أحد، ولكنني مقتنع بأن العالم ينقسم بين من يعرفون كيف يروون القصص ومن لا يعرفون ذلك، مثلما هو منقسم بمعنى أوسع، بين من يتغوطون جيداً ومن يتغوطون بصورة سيئة، وإذا ما بدا لكم هذا التعبير فجاً، فإنني أستخدم تعبيراً مكسيكيا ملطفاً: بين من يعملونها بصورة جيدة ومن يعملونها بصورة سيئة. ما أريد أن أقوله هو أن القصة تولد، ولا تُصنع. والموهبة وحدها لا تكفي بالطبع. فمن يملك الاستعداد

الفطري وحده، ولا يملك الصنعة، فإنه يفتقر إلى الكثير: إلى الثقافة، إلى التقنية، إلى الخبرة... ولكنه يملك الشيء الأساسي، وهذا صحيح. وهو شيء ربما تلقاه من الأسرة، ولست أدري إذا ما كان ذلك عن طريق الجينات الوراثية أو عن طريق الأحاديث التي تدور على المائدة. هؤلاء الأشخاص الذين يمتلكون الاستعدادات الفطرية **يقصّون** الحكايات في العادة دون أن يتقصدوا ذلك، ربما لأنهم لا يحسنون التعبير بطريقة أخرى. فأنا نفسي ــ حتى لا أمضي بعيداً ــ لا يمكنني التفكير بمصطلحات تجريدية. فإذا ما سُئلت فجأة في مقابلة كيف أنظر إلى مشكلة طبقة الأوزون أو ما هي في رأيي العوامل التي تحكم مسار السياسة الأمريكية اللاتينية في السنوات القادمة، فإن الشيء الوحيد الذي يخطر لي هو أن أحكي حكاية. ولحسن الحظ أنني أستطيع عمل ذلك بسهولة أكبر الآن، لأنني صرت أمتلك الخبرة بالإضافة إلى الميل الطبيعي، وأنا أستطيع في كل مرة تكثيف الحكايات أكثر وجعلها بالتالي أقل إضجاراً.

نصف الحكايات التي بدأت بها تكويني سمعتها من أمي. إنها الآن في السابعة والثمانين، وهي لم تسمع مطلقاً أي كلام عن الخطاب الأدبي، ولا عن تقنيات السرد، ولا عن أي شيء من هذا القبيل، ولكنها تعرف كيف تهيئ ضربة مؤثرة، وكيف تخبئ ورقة آس في كمها خيراً من الحواة الذين يُخرجون مناديل وأرانب من القبعة. أتذكر أنها كانت تروي لنا شيئاً في إحدى المرات، وبعد أن أتت على ذكر شخص ليس له أي علاقة بالموضوع، واصلت حكايتها بسعادة كبيرة، دون أن تعود إلى الحديث عنه، إلى أن وصلت إلى النهاية تقريباً، باف! ثم ظهر ذلك الشخص من جديد ــ ولكن في لقطة قريبة الآن، إذا صح قول ذلك

ـــ، فسيطر الذهول على الجميع، وتساءلتُ أنا: أين تعلمت أمي هـــذه التقنية التي تتطلب من أحدنا حياة كاملة ليتعلمها؟ إن القصص بالنسبة إليّ هي مثل ألعاب، وتركيبها بهذه الطريقة أو تلك هو أشبه بلعبة. وأنــا أظن بأنه إذا ما وُضعت أمام طفل مجموعة ألعاب متنوعة المواصفــات، فإنه سيبدأ اللعب بها كلها، ولكنه سيركز اهتمامه أخيراً على واحــدة منها. هذه الواحدة ستكون التعبير عن استعداداته وميوله. فــإذا مــا توفرت الشروط من أجل أن تتطور الموهبة على امتداد حياة بكاملهــا، فسنكتشف أحد أسرار السعادة والحياة المديدة. في اليوم الذي اكتشفتُ فيه أن الشيء الوحيد الذي يهمني حقاً هو رواية القصص، عقدت العزم على عمل كل ما هو ضروري لإشباع هذه الرغبة. قلت لنفسي: هــذا هو ما يعنيني، ولن أسمح لأحد أو لشيء بأن يجبرني على التفرغ لأمــر آخر. لا يمكن لكم أن تتصوروا مقدار الخِدع، والمراوغات، والحيــل، والأكاذيب التي كان عليّ أن أمارسها خلال سنوات دراســتي لكــي أتمكن من أن أصير كاتباً.. لكي أستطيع مواصلة طريقي، لأنهم كــانوا يريدون أن يدفعوني بالقوة إلى اتجاه آخر. بل إنني توصلت لأن أكــون تلميذاً متفوقاً لمجرد أن يتركوني بسلام وأتمكن من الاستغراق في قــراءة الشعر والروايات، وهي الشيء الذي كان يهمني. وفي نهاية السنة الرابعة من الدراسة الثانوية ـــ وهو وقت متأخر في الحقيقة ـــ اكتشفتُ أمــراً مهماً جداً، وهو أنه إذا ما ركز أحدنا اهتمامه في قاعة الــدرس فلــن يحتاج بعد ذلك للدراسة ولا التعرض لذلك الغم الدائم الــذي تمثلــه الأسئلة والامتحانات. فحين يركز المرء تفكيره وهو في تلك السن، فإنــه يمتص كل شيء مثل إسفنجة. عندما انتبهت إلى ذلك أنهيــت ســنتين دراسيتين ـــ الرابعة والخامسة ـــ بدرجات قصــوى في كــل المــواد.

وصاروا يقدمونني على أنني النابغة، الفتى الذي ينال خمس درجـــات في كل المواد، و لم يخطر ببال أحد أنني إنما أفعل ذلك لكي لا أدرس وأتمكن من متابعة شؤوني الخاصة. أما أنا فكنت أعرف ما الذي بين يديّ.

إنني أعترف بتواضع بأنني أكثر الرجال حرية في العـــالم ـــ مـــن حيث أني غير مرتبط بأي شيءولست ملتزماً حيال أحد ـــ وأنا مديـــن بذلك إلى أنني قد فعلت طوال حياتي الشيء الوحيد والحصري الـــذي أحبه، وهو رواية القصص. أذهب لزيارة بعض الأصدقاء، فأروي لهـــم قصة بالتأكيد؛ أعود إلى البيت وأروي قصة أخرى، ربما هـــي قصـــة الأصدقاء الذين سمعوا القصة السابقة؛أدخل إلى الحمام، وبينما أنا أفـــرك جسدي بالصابون، أروي لنفسي فكرة قصة تدور في ذهني منذ عـــدة أيام... هذا يعني أنني أعاني من نزوة القصّ المباركة. وأتساءل: هل يمكن نقل هذه النزوة إلى الآخرين؟هل من الممكن تعليم الهواجس للآخريـــن؟ ما يمكن لأحدنا عمله فعلاً هو مشاطرة التجارب، وعرض المشـــكلات، والتحدث عن الحلول التي وجدها والقرارات التي كان عليه أن يتخذها، ولماذا فعل هذا الأمر و لم يفعل ذاك،ولماذا حذف من القصة موقفاً معينـــاً وأدخل شخصية جديدة... أليس هذا هو ما يفعلـــه الكتّـــاب عندمـــا يقرؤون لكتّاب آخرين؟ فنحن الروائيين لا نقرأ الروايات إلا لكي نعرف كيف كُتبت. فأحدنا يقلبها، يفككها، ويرتب القطع والأجزاء..يعـــزل فقرة جانباً، يدرسها، وتأتي لحظة يستطيع فيها أن يقول:«آه، أجل، مـــا فعله هذا الكاتب هو أنه وضع هذه الشخصية هنا ونقل هذا الموقـــف إلى هناك، لأنه يحتاج فيما بعد إلى...» وبكلمات أخرى، فإن أحدنا يفتـــح عينيه جيداً، ولا يسمح للتنويم المغناطيسي بأن يستولي عليه، محـــاولاً أن يكتشف خدع الحاوي. فالتقنية، والمهنة، والخدع هـــي أمـــور يمكـــن

تعلمها، ويمكن للطالب أن يستخلص منها فوائد جيدة. وهذا هو كل ما أريد أن نفعله في الورشة: أن نتبادل التجارب، وأن نلعب لعبة اختلاق القصص، وأن نعمل في أثناء ذلك على صياغة قواعد اللعبة.

هذا هو المكان المثالي لمحاولة ذلك. ففي كلية آداب جامعية، حيث يوجد سيد يجلس هناك عالياً ويدير اسطوانته النظرية دون تأثر، لا يمكن تعلم أسرار الكاتب. فالطريقة الوحيدة لتعلمها هي في القراءة والعمل في الورشة. هنا هو المكان الذي يرى فيه المرء بعينيه كيف تنمو القصة، وكيف يُستبعد ما هو زائد عن الحاجة وغير مجدٍ، وكيف يُشق طريق واسع حيث لم يكن يظهر إلا زقاق مسدود...ولهذا يجب عدم إحضار قصص شديدة التعقيد أو الصنعة إلى هنا، لأن ظرافة القضية تتلخص في الانطلاق من اقتراح بسيط، لم يتشكل بعد، لنرى إذا ما كنا جميعنا قادرين على تحويله إلى قصة يمكن لها بدورها أن تكون أساساً لسيناريو تلفزيوني أو سينمائي. قصص الأفلام الطويلة يجب أن يخصص لها وقت لا يتوفر لنا الآن. والتجربة تخبرنا بأن القصص البسيطة للأفلام القصيرة والمتوسطة، هي الأفضل في الورشة. إنها توفر للعمل ديناميكية خاصة. وتساعد أحدنا على تفادي الأخطار الكبرى التي تترصدنا، والمتمثلة في الإنهاك والركود. علينا أن نبذل الجهد لتكون جلسات عملنا مثمرة حقاً. وقد يكون الكلام كثيراً في بعض الأحيان بينما الإنتاج قليل. ووقتنا ضئيل جداً وهو بالتالي ثمين جداً بحيث لا يمكننا هدره في الهذر الفارغ. هذا لا يعني أننا سنخنق المخيلة، وذلك لأن المبدأ المعمول به هنا، إضافة إلى أمور أخرى، هو مبدأ توارد الخواطر. فحتى الحماقات التي قد تخطر لأحدنا يجب أخذها بالحسبان لأنها في بعض الأحيان، وبتحوير بسيط، تفتح الطريق إلى حلول شديدة الإلهام.

ليس مقبولاً أن يكون المشارك في الورشة شخصاً لايتقبل النقــد. فهذه عملية أخذ ورد، ويجب أن يكون المشـــارك مســتعداً لتوجيــه الضربات وتلقيها. أين هو الحد بين ما هو مسموح به وما هـــو غـــير مقبول؟ لا أحد يعرفه. فكل واحد منا يحدده بنفسه. في البدء، يجـب أن تكون القصة التي سيرويها كل واحد منا واضحة في ذهنه. ويجب عليــه انطلاقاً من ذلك أن يكون مستعداً للنضال والدفاع عنـــها بالأظفــار والأسنان،أو أن يكون مرناً بما يكفي، عندما يحين الوقت، ليعترف بـــأن القصة مثلما يتصورها لا تحتمل التطور.. باللغة السمعية البصرية علـــى الأقل. هذا المزيج من التشدد والمرونة يتبدى عادة في كل مـــا يفعلــه أحدنا، وإن كان يأخذ في أحيان كثيرة أشكالاً مختلفة. فأنا أرى علـــى سبيل المثال أن مهنتيّ الروائي وكاتب السيناريو مختلفتان اختلافاً جذرياً. فعندما أعكف على كتابة رواية أتخندق في عالمي ولا أشارك أحداً في أي شيء. أكون في حالة من الغطرسة، والتسلط، والزهو المطلق. لماذا؟ لأنني أعتقد بأنها الطريقة الوحيدة المتوفرة لدي لحماية الجنين، ولضمان تطوره مثلما حبلتُ به. حسن، عندما أنتهي أو أُقدّر أن النســـخة الأولى قـــد انتهت تقريباً، أشعر بضرورة سماع بعض الآراء، فأقدم الأصول إلى قلــة من الأصدقاء. وهم أصدقاء سنوات طويلة، أثـــق بوجـــهات نظرهـــم وأطلب منهم بالتالي أن يكونوا أول قراء أعمالي. إنني أثق بهم ليس لأنهم يقولون لي بصراحة ما يجدونه سيئاً، وما هي النقائص التي تبـــدو لهـــم، وبهذه الطريقة فقط يقدمون لي خدمة عظيمة.فالأصدقاء الذين لايـــرون إلا الفضائل في ما أكتبه يمكنهم أن يقرؤوا ما أكتبه بهدوء أكبر بعد طبع الكتاب؛ أما الأصدقاء القادرون على رؤية النقائص والإشارة إليها، فهم القراء الذين أحتاج إليهم **قبل** الطباعة.ومن الطبيعي أنني أحتفظ لنفســي

دائماً بحق قبول أو عدم قبول انتقاداتهم، ولكن الصحيح هو أنه ليس من عادتي صرف النظر عنها.

حسن، هذه هي صورة الروائي أمام نقاده. أما صورة كاتب السيناريو فهي مختلفة جداً. فليس هناك حاجة إلى المهانة في هذا العالم أكثر من الحاجة إليها لممارسة مهنة كاتب السيناريو بكرامة. فهو عمل إبداعي ولكنه **في الوقت نفسه** عمل تابع. فمنذ أن يبدأ أحدهم بالكتابة، يعرف أن القصة، عندما تنتهي، وخصوصاً بعد أن تُصور، لا تعود له. صحيح أن اسمه سيظهر على الشاشة ـــ ويكون على الدوام تقريباً مع أسماء المشاركين التي ترد منفردة، بمن فيهم المخرج نفسه ـــ ولكن النص الذي كتبه قد تحلل إلى مجموعةمن الأصوات والصور التي اشتغلها آخرون... أي أعضاء الفريق. ويكون آكل اللحم البشري الأكبر على الدوام هو المخرج الذي **يستحوذ** على القصة، ويندغم بها ويُدخل فيها كل موهبته ومهنيته وخصيتيه لكي تتحول أخيراً إلى الفيلم الذي نذهب لمشاهدته. إنه هو الذي يفرض وجهة النظر النهائية، وهو بهذا المعنى أوسع سلطة من كتّاب السيناريو والقصاصين. أنا أعتقد بأن من يقرأ رواية هو أكثر حرية ممن يشاهد فيلماً. فقارئ الرواية يتخيل الأمور مثلما يشاء ـــ الوجوه، الأجواء، المناظر... ـــ أما مُشاهد السينما أو التلفزيون، فليس لديه مفر من تقبل الصورة التي تعرضها عليه الشاشة، في نمط من التواصل المفروض الذي لا يترك مجالاً للخيارات الشخصية. أتعرفون لماذا لا أسمحُ بأن تُنقل **مئة عام من العزلة** إلى السينما؟ لأنني أريد احترام مخيلة القارئ.. حقه السامي في تخيل وجه الخالة أورسولا أو وجه الكولونيل مثلما يشتهي.

ولكنني ابتعدت كثيراً عن موضوعنا الذي لا يمكن حتى القول بأنه حول عمل كاتب السيناريو، وإنما حول ما يمكننا عمله لمواصلة تغذية نزوة قصّ الحكايات التي نعاني منها جميعنا بهذا القدر أو ذاك.علينا قبل كل شيء أن نركز نشاطنا على مناظرات الورشة. فقد سألني أحدكم عما إذا لم يكن ممكناً ضرب عصفورين بحجر واحد وذلك بحضور ورشة التصوير تحت الماء الصباحية التي تقام هنا بالذات،وقد أجبته بأن الفكرة لا تبدو لي جيدة. فإذا أراد أحدنا أن يكون كاتباً فيجب عليه أن يكون كذلك طوال أربع وعشرين ساعة في اليوم، وطوال ثلاثمئة وخمسة وستين يوماً في السنة. من هو قائل عبارة إذا ما داهمني الإلهام فسيجدني مستغرقاً في الكتابة؟ هذا الشخص كان يعرف ما يقوله. فهواة الفن يمكنهم امتلاك ترف التقلب وقضاء حياتهم في القفز من أمر إلى آخر دون التعمق في أي واحد منها،أما نحن فلا يمكننا عمل ذلك. فنحن في عملنا مثل العبيد المجذفين وليس مثل هواة الفن.



القسم الأول



البداية هي هكذا على الدوام

غابو: ــ حسن، لدينا هنا إليزابيث، البرازيلية التي تتطوع لإضرام النار. لماذا يريد البرازيليون دوماً أن يكونوا من يسجل الهدف الأول؟

إليزابيث: ــ أحس بأنني مرتبكة بعض الشيء. فلس لدي خبرة في مثل هذا النوع من النشاطات.

غابو: ــ هكذا يكون الأمر في البدء على الدوام، ولكن لا تقلقي، ستأخذين بالاعتياد...

مونيكا: ــ عليك في البداية ألا تتكلمي بالبرتغالية: فلغتك الاسبانية رائعة.

إليزابيث: ــ أنا صحفية. وما عملته في السينما هو أفلام وثائقية قصيرة، ولكنني لم أنجز أفلاماً روائية على الإطلاق. لقد أجرينا نقاشاً هنا، ما بين الأصدقاء، وفكرنا بأنه سيكون من الممتع أن ننجز فيما بيننا جميعاً، عملاً حول مشاكل أميركا اللاتينية، على امتداد تاريخها، نمزج فيه ما بين تقنيات الفيلم الوثائقي والفيلم الروائي...

غابو: ــ لقد أُنجز هذا الأمر على أكمل وجه في الكتاب المقدس، فتاريخ شعب الله بكامله ضُمّن في مجلد واحد. ولكن ليس لدينا الوقت لإنجاز توراة أميركا اللاتينية في إطار الورشة.

إليزابيث: ـــ لا، ولكننا إذا ما حاولنا الإيجاز...

غابو: ـــ هذا ما فعله الأنبياء، وها أنتم ترون... لماذا لا نحاول أن نكون أكثر تواضعاً؟ أنتِ بالذات يا إليزابيث، أليس لديك مشروع شخصي تريدين طرحه للنقاش؟

إليزابيث: ـــ بلى. لدي قصة إثارة. وهي تستند إلى القصة الواقعية لخبير اقتصادي أظهرتها فضيحة الميزانية في البرازيل. ولكن، كيف أبدأ؟ فتجربتي الوحيدة في السينما الروائية هي مشروع دراما وثائقية كان مركزها خليج غوانابارا.

غابو: ـــ أولم تسمعي عن حادث جوي وقع فوق ذلك الخليج عندما زار الرئيس إيزنهاور مدينة ريو؟

إليزابيث: ـــ فوق خليج غوانابارا؟

غابو: ـــ لديك في هذا الحادث صورة جيدة للبدء. فالطائرة التي جاءت فيها الفرقة الموسيقية المرافقة لإيزنهاور انفجرت فوق الخليج. وغرقت بكل ركابها. ولكن الآلات الموسيقية طفت على سطح الماء وظهر الخليج مغطى بكمانات، وترومبيتات، وكورنيتات وترومبونات... إنها صورة لا أنساها. لقد رأيتُ الصورة في الصحف. وأظن أنها ستكون صفحة جميلة في قصة عن خليج غونابارا.

إليزابيث: ـــ لم أسمع أحداً يتكلم عن هذا الحادث أبداً.

غابو: ـــ ولهذا أُخبرك به. فأنتِ لستِ في سن تمكنك من تذكره. هل قرأ أحدكم رواية **ابن آوى** لفريدريك فورسيث؟ لا؟ من يصدق ذلك! لم تعد رواية **ابن آوى** تُقرأ في هذا العالم! آه، ولكنكم شاهدتم بكل تأكيد فيلم **يوم ابن آوى**... حسن، إنه الشيء نفسه: قصة قاتل مأجور يكلفونه بمهمة قتل الجنرال ديغول. ويرتب الرجل كل شيء

بمفرده، مصمماً على تنفيذ الجريمة الكاملة، ولكنها ليست الكاملة بمعنى أنه سيكون من المستحيل كشفها، وإنما بمعنى أنها ستكون عملية متقنة لا تشوبها شائبة، ومدروسة بدقة حتى في أدق تفاصيلها. والحكاية نفسها تبدو متقنة عندما تُقرأ أول مرة — ليس هناك ولا خطأ واحد، إنها شيء مؤثر حقاً —؛ وعندما يقرؤها المرء للمرة الثانية يبدأ بملاحظة درز الخياطة، أما في البدء... حسن، عندما يكون كل شيء جاهزاً، يسدد الرجل إلى رأس ديغول ويطلق النار. ولكن الجنرال يحني رأسه في تلك اللحظة بالذات وتتابع الطلقة طريقها. يا للعنة العاهرة! كل ذلك الإعداد في سبيل لا شيء! أنا أعتقد بأن **ابن آوى** كانت ستعتبر إحدى أعظم روايات هذا القرن لو أن عملية الاغتيال قد تحققت. أوليست رواية، أوليست قصة متخيلة؟ فلماذا إذن لا يتمكن الرجل من اصطياد طريدته؟ ربما كان سيُطرح الشك خلال بعد مئتي سنة: هل مات الجنرال ديغول حقاً في عملية اغتيال؟ نحن نعلم أنه توفي في سريره بينما كان يشاهد نشرة أخبار التلفزيون، ولكن مثل هذه الميتة لا تترسخ في الذاكرة، بينما الأخرى تترسخ، ومن الصعب أن تُنسى. وهكذا يكون هناك مجال، بمرور الوقت، لأن يتعلم الأطفال في المدارس في أحد الأيام بأن الجنرال ديغول قد مات على يد قاتل متوحد. هذا هو الأمر الجيد في الأدب، أنه يتوصل إلى أن يكون أكثر واقعية من الواقع نفسه... ولكن، لنر، أين كنا نمضي؟ هل يمكن لأحدكم أن يخبرني عن سبب كل هذا الحديث عن **ابن آوى**؟

غوستافو: — كنا قد بدأنا بتقديم مشاريعنا. وكان مشروع إليزابيث قصة إثارة.

غابو: — آه، هكذا بدأ الأمر... أنت غوستافو، أليس كذلك؟ القرطبي...

غوستافو:ــ يدعونني غوتو. وأنا من قرطبة (الأرجنتين) ولكنني أعيش في بوينس آيرس منذ خمس سنوات. نلت جائزة بينال قرطبة عن فيلم روائي قصير. والجائزة تتمثل في مجيئي إلى هنا، لقضاء هذه الورشة معكم.

غابو: ــ آه، هكذا إذن؟ لم يخبرني أحد أبداً بأنني جائزة لأي شيء... وأنتِ، اسمك مونيكا؟ انتظري. أنت لا تحتاجين إلى تقديم نفسك. فأنت أوقح روائية في كولومبيا. وسنسامحك لأننا واثقون من أنك ستكونين مثالية عظيمة. وأنتَ، اسمكَ إغناثيو؟

إغناثيو: ــ أنا من ملقة.

غابو: ــ جميعنا أندلسيون عندما يجد الجد.

إغناثيو: ــ أنجزتُ سيناريوهات للسينما والتلفزيون. وقد أنهيت للتو روايتي الأولى وأستعد للبدء بكتابة رواية أخرى، أو أنها ستكون في الواقع مجموعة قصص.

غابو: ــ ربما سنتمكن من سرقة بعض أفكارك.

إغناثيو: ــ فلنر إذا كانت هذه الفكرة تعجبكم: رجل يصل إلى قرية، وفي اليوم نفسه الذي يصل فيه، يموت. لقد أنجزتها كحلقة في مسلسل للتلفزيون.

غابو: ــ وما الذي ذهب الرجل ليبحث عنه هناك؟

إغناثيو: ــ لقد كانت القرية نقطة إجبارية. عندما كلفوني بكتابة القصة، نبهوني إلى أنه يجب أن تكون هناك قرية وحادثة موت. آه، وكذلك مشاركة سائحين. وكان علي أن أبني قصتي من هذه العناصر. وكان يتوجب على قصص كتاب السيناريو الآخرين أن ترتبط بعد ذلك بقصتي.

غابو: ـــ في مكسيكو، قبل سنوات، اتصل بي منتج ليقول لي إنـه قد صوّر حفلة عرس رائعة من أجل فيلم لا أذكر ما هو، وإنه لاحـــظ عند إجراء المونتاج بعد ذلك أن الحفلة لا تتوافق مع ذلك الفيلم. ولكنها كانت جيدة إلى حد أنه رغب في الاستفادة منها، وهكذا طلب مـني أن أكتب له فيلماً حول هذا المشهد. وقد كتبته له بالطبع. ولحسن الحـــظ أنني لم أكن أوقع اسمي على السيناريوهات التي أكتبها في ذلك الحـــين. ولكن، فلنرجع إلى ذلك الميت يا إغناثيو، ما الذي ذهب الرجل ليفعلـــه هناك؟

إغناثيو: ـــ كان قد عاش في تلك القرية قبـــل ثلاثـــين ســـنة، ومازالت له ابنة هناك. وقد اشترى قطعة أرض لأنه يريد قضاء ســـنوات حياته الأخيرة هناك.

غابو: ـــ ويشاء سوء الطالع أن يموت في يوم وصوله بالذات. إننا متشوقون لمعرفة ما جرى.

إغناثيو: ـــ آه، لا. ليست هذه هي القصة التي أريد أن أقدمـــها للورشة.

غابو: ـــ سيكون علينا إذن أن نطلب من سينيل أن يُخرجنا مـــن المأزق. لقد وعد سينيل بأن يروي لنا تجربته ككاتب ســـيناريو، مـــع المخرج تيتون، مقتبسٍ عن قصته بالذات لفيلم **فريز وشوكولاتة**، ولكن هذا الأمر سنبقيه إلى ما بعد، حين نكون قد تقدمنا في عملنا. قل لنا يـــا سينيل، ما الذي تفعله الآن؟

سينيل:ـــ إنني أكتب رواية.

غابو: ـــ لماذا لا تترك الروايات لي وتتفرغ أنت للسيناريوهات؟

سينيل: ـــ لن أرويها لكم لأنني لا أريد أن يحدث لي مثلما يحدث مع الأفلام، إذ أنني أحاول أن أرويها، فيطلب مني الأصدقاء أن أصمت قائلين إن جميع الأفلام تبدو سيئة عندما أرويها لهم.

غابو: ـــ حسن، ليس لدينا ما يكفي من الإلهام اليوم، ولكن تلك الفكرة عن الرجل الذي يصل إلى قرية مصمماً على قضاء بقية أيامه هناك، ويموت على الفور، هي من نوع القصص التي يمكن لنا بناؤها معاً لكي نرى كيف تتحقق في الممارسة عملية تركيب وتفكيك الحكاية. صحيح أن كل ذلك يبدو أكثر صعوبة في البداية، ويتقدم ببطء شديد، ولكن فيما بعد، عندما تترسخ الفكرة، فإن العملية تتسارع إلى حد أنه يمكن لأحدنا أن يتجرأ على تركيب قصة قبل دقائق من انتهاء جلسة العمل. لقد حدث لنا ذلك في إحدى المرات. كنا نعمل بإيقاع جيد على إنجاز قصص من نصف ساعة. وفي اليوم الأخير وصلنا إلى النهاية باندفاع شديد، فقال أحدنا، وهو تشيلي: «لقد بقيت لدينا ثلاث دقائق، لماذا لا نشتغل في هذا الوقت قصة تدور في رأسي، إنها قصة زائرة اجتماعية تتعرف في السجن على سجين شاب؟» فقال أحدهم ما هو بديهي: «سيتحابان». وقال آخر: «ولكن، كيف ستحصل هي على إذن للقاء به؟» وآخر: «بالتظاهر بأنها زوجته. فهذا يمنحها حق الزيارة الزوجية». تمام. الأمور تسير بصورة مرضية. إنهما يريدان إطالة أمد سعادتهما. ولهذا تساعده هي على الهرب. ليعيشا سعيدين في أقصى الدنيا، ويستقرا في مكان لا يعرفهما فيه أحد. «وكيف سيهرب رجلنا؟». وكان بيننا من يعرف قضية هروب استعراضية وذكية جداً جرت في فنزويلا. حسن. الرجل يهرب، وكانت هي قد هيأت مخبأ سرياً، عش غرامهما، في مكان من المستحيل اكتشافه. ولكنهما سرعان

ما ينتبهان إلى أن الأمور لم تعد تجـــري مثلمـــا كـــانت في الســـابق. وباتفاقهما المشترك يقرران أن يسلم الرجل نفسه إلى الشـــرطة لكـــي يتمكنا من مواصلة لقاءاتهما في السجن، مستمتعين بروعة لقاءات الزيارة الزوجية. ما رأيكم؟ لقد حللنا المشكلة في ثلاث دقائق انطلاقاً مـــن لا شيء. فالشيء الوحيد الذي كان لدينا في البداية هو فكـــرة الزائـــرة الاجتماعية. لقد تكلمتُ كثيراً. وأرغب الآن في أن تـــرووا لي قصـــة جيدة. أهي قصتك يا إليزابيث؟

إليزابيث: ــ هل يمكنني ذلك؟

غابو: ــ إنها قصة إثارة، صحيح؟ فلا تخيبي ظننا.

إليزابيث: ــ إنها قصة رجل فاســـد. وســـأحاول أن أرويـــها بتسلسلها الزمني.

غابو: ــ هذا يعجبني. وسنرى بعد ذلك ما هو البناء المناسب لها.



القصة الحقيقية التي لا تصدق لرجل مقيت

إليزابيث: ــــ في مدينة برازيليا، وفي أحد أيام عام ١٩٩٣، تقوم الشرطة بتفتيش بيت جوزيه كارلوس ألفيس دوس سانتوس وتجد تحت فرشة سريره ثمانمئة ألف دولار، ثلاثون ألفاً منها مزيفة. من هو جوزيه كارلوس ألفيس دوس سانتوس؟ إنه اقتصادي مشهور، وموظف كبير في الحكومة، يتحكم عملياً بميزانية الأمة. وهو فوق ذلك أستاذ جامعي. كان في عام ١٩٥٦ قد نجح في مسابقة على وظيفة في الكونغرس وراح يرتقي شيئاً فشيئاً إلى أن صار المدير العام للجنة الميزانيات. وفي أثناء الدكتاتورية في البرازيل لم يكن بمقدور أحد إبداء الرأي حول القضايا المتعلقة بالميزانية، ولكن تم إنشاء هذه اللجنة فيما بعد وصار النواب يلجؤون إليها من أجل تنشيط الإصلاحات أو المطالبة بالمخصصات لولاياهم. وكان جوزيه كارلوس بالذات هو الشخص الذي ينسق تلك المطالب... وقد بلغت شهرته حد أنهم أجبروه، عندما حان الوقت، على إرجاء تقاعده والموافقة على تعيينه مستشاراً تشريعياً للبرلمان. وكان في هذا المنصب عندما اعتقلوه وسجنوه.

غابو: ــــ ما هي التهمة التي وجهوها إليه بالضبط؟

إليزابيث: ــــ هذا هو الغريب في القضية. لم يتهموه بالسرقة ولا بالاختلاس وإنما... بعدم الإبلاغ في الوقت المناسب عن اختفاء زوجته.

مانولو: ـــ أنت تعنين **اغتيال** الزوجة.

غابو: ـــ انتظر لحظة: لا يمكن لنا في هذه الورشة أن نكون عديمي الصبر. ما يجب تقصيه الآن ليس ما حدث **حينذاك**، وإنما ما حدث **من قبل**...

إليزابيث: ـــ وكيف تريد من الشرطة أن توجه تهمة القتل إلى الرجل المسكين دون أن يكون هناك أي دليل؟

مانولو: ـــ إذن... **هل كانت** هناك عملية قتل؟

إليزابيث: ـــ إنني أتمسك بنصيحة غابو: فلنتقدم بالتسلسل. فجأة تختفي زوجة جوزيه كارلوس، ولا يقوم هو بالإبلاغ عن الحادثة فوراً، وإنما ينتظر أكثر مما يجب لكي يلجأ إلى الشرطة، فتقوم الشرطة بالتفتيش وتجد الأوراق النقدية المزيفة...

غابو:ـــ كم من الوقت انتظر للإبلاغ عن الواقعة؟

إليزابيث: ـــ اثنتا عشرة ساعة، وربما خمس عشرة ساعة... فالاختفاء ـــ أو الاختطاف،لأنه بلّغ عن عملية اختطاف ـــ يحدث في ساعات الليل، وهو لا يُبلّغ عن وقوعه حتى اليوم التالي. ولكن، وبينما المرأة ما تزال مختفية، يحاول الرجل أن يحدد مكان وجودها عن طريق المنجمين والعرافين، بمن فيهم منجم مشهور من ميناس جيرايس يدعى شيكو شافيير...

غابرييلا:ـــ مسألة التفتيش ليست واضحة. لماذا تذهب الشرطة **لتفتش** بيته؟

إليزابيث: ـــ مهما بدا أن الأمر لا يُصدق، إلا أنه هو نفسه من أخذ الشرطة إلى هناك. فدون أن ينتبه، قدم إلى الشرطة ثلاثمئة ألف دولار قائلاً إن الخاطفين قد اتصلوا بالهاتف طالبين هذه الفدية مقابل

زوجته، وهو يريد أن تتولى الشرطة دور صلة الوصل.ولسوء الحظ أنـــه، كانت هناك بين الثلاثمئة ألف دولار كمية من الأوراق النقدية المزيفة.

غابرييلا: ـــ والمرأة ما تزال في أثناء ذلك مختفية.

غابو:ـــ عندما توفي تشارلز ديكنـــز كان قد بدأ بكتابة كتـــاب حول سر عملية اختفاء. وترك الكتاب غير مكتمل. وبما أنه لم يخبر أحداً عن جوهر السر ـــ وربما لم يكن هو نفسه يعرفه ـــ، فقد وُضعتْ منـــذ ذلك الحين أوسع تشكيلة متنوعة من النهايات للكتاب، ولكن أياً منـــها لا تبدو مقنعة. والمزية التي لدينا الآن هي أن إليزابيث موجـــودة معنـــا وتتمتع بصحة جيدة. إنك تستحوذين علينا، هل تلاحظين ذلك؟

إليزابيث: ـــ لقد كانت زوجة جوزيه كارلوس نصف سميـــتي، فاسمها آنا إليزابيث. امرأة جميلة جداً، عمرها اثنتان وأربعـــون ســـنة، موظفة في وزارة التربية، ولها ثلاثة أبناء راشدين ـــ وهم أبناؤهما معاً ـــ وقد كانت في ذلك الحين منهمكة في محاولة إنقاذ حياتهما الزوجية، لأنها كانت قد اكتشفت أن لدى زوجها عشيقة جذابة جداً،أصغر منه ســـناً بثلاثين سنة. وفي ليلة الواقعة، كان جوزيه كارلوس وزوجته قد خرجـــا للعشاء معاً، كجزء من استراتيجية للمصالحة، حسب ما صرح به هـــو نفسه.

غابرييلا: ـــ وقد أدلى بهذه التصريحات إلى الشرطة بالتأكيد.

إليزابيث: ـــ إلى الشرطة في البداية ثم بعد ذلك إلى ابنته الكـــبرى التي يحتفظ معها بعلاقة متينة ويعترف لها بأنه قد وصل إلى حد صـــار يحتاج معه إلى القيام بعملية تطهر. وبعد ذلك مباشرة يُجري مقابلة مـــع صحفي في مجلة مهمة، ويطرح عليه «لغز» الدولارات التي عُثر عليـــها

تحت فراشه. لماذا يحتاج ـــ وهو الثري، المليونـــير... ـــ إلى إخفـــاء أو تخبئة أموال تحت فرشة سريره؟

غابو: ـــ الآن تبدأ الإثارة.

إليزابيث: ـــ أجل. إثارة سياسية وحقيقية بـــالمطلق. فجوزيـــه كارلوس ينتبه فجأة إلى أنه يُستخدم كأداة: إنه كبش فداء لجهاز كـــامل منظم حول الميزانية لسحب أموال وتوزيعها ما بين أعضـــاء في مجلـــس الشيوخ. لا أعرف إذا كنتم تفهمونني: إنها جرائم لها علاقة بالوكـــالات والمكاتب الحكومية.

غابرييلا: ـــ إننا نفهمك تماماً يا إليزابيث. هـــذا النـــوع مـــن الجنايات يسمى بالاسبانية رشوة، تصرف بأموال عامـــة، اختـــلاس، تدليس، برطيل، سرقة الأموال العامة...، إنه معجم الفساد الإداري. ولا تظني أنكم في البرازيل تعرفون أكثر منا في هذا المجال.

إليزابيث: ـــ يمكنكم إذن أن تتصوروا حجم الفضيحة التي تثيرها تصريحات جوزيه كارلوس. إذ سرعان ما ينكشف تورط أربعين نائبـــاً برلمانيا، وثلاثة حكام ولايات، وأربعة وزراء سابقين في حكومة كولّـــور دو ميللو ووزيرين من حكومة إيتامار فرانكو.

مانولو: ـــ لم تترك الفضيحة دمية محتفظة برأسها!

إليزابيث: ـــ والواقع أنه كان هناك بين البرلمانيين سبعة من أعضاء لجنة الميزانية، وبسبب قصر قاماتهم ـــ ولست أعني قاماتهم الأخلاقيـــة، وإنما الجسدية ـــ فقد أُطلقت عليهم شعبياً تسمية **الأقزام السبعة**. وكان أحدهم ـــ وهو رجل متنفذ جداً، يدعى جواو ألفيس ـــ هو المكلـــف برشوة جوزيه كارلوس أو مكافأته. فقد كان يرسل إليـــه بـــين فـــترة وأخرى حقائب ممتلئة بالدولارات.

غابو: ــ ممتلئة بالدولارات؟

إليزابيث: ــ أجل. في المرة الأولى ــ حسب ما يرويه جوزيه كارلوس ــ تسلم حقيبة وعندما فتحها... مفاجأة!: كان فيها خمسون ألف دولار. من أرسلها إليه؟ هو يقول إنه لم يكن يعرف.

مانولو: ــ المعجزة هي أنه لم يصب بسكتة قلبية.

إليزابيث: ــ ويقول إنه قد فكر: «إنها هدية».

غوتو: ــ وهو يعرف أنه...

غابرييلا: ــ يا للكرم!

غابو: ــ إذا كان لدى البرازيليين أفضل الكرنفالات وأفضل لاعبي كرة القدم، فمن المنطقي كذلك أن يكون لديهم أكثر اللصوص سخاء في العالم.

إليزابيث: ــ وصارت الهدايا مألوفة وعادية. فكل شهرين يتلقى جوزيه كارلوس حقيبة في بيته، مجهولة المرسل، تحتوي على دولارات: أحياناً مئتي ألف وفي أحيان أخرى ثلاثمئة ألف... وهذا المبلغ في البرازيل يساوي ثروة كبيرة.

مانولو: ــ وخارج البرازيل أيضاً.

إليزابيث: ــ حسن، وهكذا بدأت الشرطة التحقيق في أعمال النواب التجارية وتبين أن المدعو جواو ألفيس قد حرك في حسابه المصرفي ما بين عامي ١٩٨٨ و١٩٩٢ مبلغ ثلاثين **بليون** دولار.

مانولو: ــ والبليون عندنا هو مليون مليون، وليس ألف مليون، مثلما هو الحال في الولايات المتحدة.

إليزابيث: ــ لا يمكنني حتى تصور الفرق. ولكن ما حدث هو أنهم استجوبوا جواو، فقال بهدوء كامل إن تلك المبالغ قد جاءته من

اليانصيب. إنها جوائز يانصيب. لقد كانت أرقاماً فلكية، صحيح، لأنه كان يشتري في بعض الأحيان بطاقات يانصيب بمبالغ تفوق قيمة الجائزة.

غوتو: ـــ لستُ أفهم هذا الأمر. هل كان ينفق من الأموال في شراء اليانصيب أكثر مما يمكنه أن يكسبه؟

إليزابيث:ـــ وهنا تدخل في اللعبة عوامل أخرى، مثل ضرورة تبييض الأموال. لقد كان يشتري كمية متنوعة من بطاقات اليانصيب، وكان يربح بعض الجوائز دوماً، مع أنها كانت جوائز ثانوية. ولكن ذلك لم يكن يهمه. فما يهمه ـــ حتى ولو خسر أموالاً في هذا الاستثمار ـــ هو أن تصبح الأموال التي يربحها نظيفة.

غوتو: ـــ ما قلته ياغابو صحيح:فهذا أمر لا يمكن أن يحدث في أي مكان آخر من العالم.

غابو: ـــ هل قلتُ أنا ذلك؟

إليزابيث: ـــ وكانت المبالغ التي يلعب بها الرجل كبيرة ـــ ودوماً في برازيليا ـــ حتى أن المراهنات في تلك المدينة أحياناً، وفي العاصمة الاتحادية، كانت تزيد على المراهنات في بقية أنحاء البلاد مجتمعة.

غابرييلا: ـــ وهل ألفيس هو الذي قدم هذه المعلومات؟

إليزابيث: ـــ لقد راحت تظهر خلال التحقيق. وعندما كانوا يطلبون منه إيضاحات، كان جواو الطيب يهز كتفيه ويقول: «لقد ساعدني الرب في الربح. وقد كنتُ رجلاً محظوظاً على الدوام».

غوتو: ـــ لقد كان الرجل ثعلباً.

إليزابيث: ـــ بل كان **وغداً** على مستوى رفيع.

مانولو: ـــ هناك ما يخيفني يا إليزابيث... القصة مؤثرة، ولكـــــن يمكن لها أن تفلت من بين يديك. هل تعرفين المثل القائل: «من يطـــوق الكثير لا يستطيع أن يضم إليه إلا القليل»؟

إليزابيث: ـــ مع أنني لم أقدم بعد سوى البداية... الواقـــع أنـــني أتصور الفيلم كقصتين متوازيتين: البوليسية من جهة والسياسية من جهة أخرى. ولكنهما تتشابكان.

غابرييلا: ـــ من الواضح أن القصة تضم هذين العنصرين.

إليزابيث: ـــ منذ سنوات طويلة كان هناك سياســـي يســـاري، عضو في حزب العمال، يلح على ضرورة التحقيق في ممارســـات لجنـــة الميزانية. وقد توصل إلى ذلك في النهاية. وبدأ التحقيـــق مـــع أعضـــاء اللجنة.

غوتو: ـــ بفضل أقوال جوزيه كارلوس.

إليزابيث: ـــ حسن، أنا أظن بصراحة بأن جوزيه كـــارلوس لم يكن يتصور مطلقاً بأنه سيرفع الغطاء عن علبة باندورا[1] الفساد السياسي. ومثلما يحدث بكثرة، كان هو نفسه أحد أشد المتضررين، لأن الشـــرطة بدأت تقلّب في حياته الخاصة واكتشفت أموراً كريهة جداً.

غوتو: ـــ إنه مفعول البوميران[2].

إليزابيث: ـــ لقد كان جوزيه كارلوس رجلاً ماجناً. فهو يملـــك شقة خاصة يمارس فيها مآثره الايروتيكية. وكان لديه دفتر هواتف يضم

---

[1] ـــ باندورا هي فتاة باهرة الجمال في الأساطير الإغريقية. أعطاها زوس علبة واشترط عليها ألا تفتحها، ولكن الفضول دفعها إلى فتحها فخرجت منها كل أنواع الشرور والآثام لتعم البشرية.

[2] ـــ بوميران (bumeran) أو (bumerang) : قطعة خشب معقوفة يستخدمها سكان أستراليا الأصليون كقذيفة يوجهونها إلى هدف، فإذا لم تصبه ترتد إلى مطلقها.

أرقام هواتف مئة وسبعين امرأة، ويحتفظ بأكثر من ثلاثين شريط فيديو بورنوغرافي، ويقوم هو نفسه بدور البطولة في بعضها. ففي أحد تلك الأشرطة على سبيل المثال، يُظهر أنه قادر على الإبقاء على عضوه منتصباً لمدة ساعة تقريباً: ولكي نكون أكثر دقة، فإن الوقت هو: إحدى وخمسون دقيقة دون انقطاع. وقد كانت الفضيحة عظيمة. إذ احتل «الخبر» الصفحة لأولى من الجرائد.

غابو: ـــ هذا أقل ما هو ممكن.

مانولو: ـــ وما الذي كان يفعله هذا الرجل في الوظيفة الحكومية، مبدداً دون جدوى موهبته تلك؟

إليزابيث: ـــ ما لم ينتبه إليه حينذاك هو أن الفضيحة الصحفية، باستغلال الجانب المرضي من القضية، قد حولت الاهتمام ونقلت المسألة الأكثر أهمية إلى المرتبة الثانية. كان الصحفيون يقدمون جوزيه كارلوس كشخص ماجن، سادي، منحرف، وكشخص مقيت لا بد من التشهير به في فضيحة عامة.

غوتو: ـــ رجل الفيديو البغيض. فلنضعه على الخازوق!

إليزابيث: ـــ لقد كان الموظف المرتشي الكلاسيكي من جهة، وكان من جهة أخرى الرجل الايروتيكي، ومن جهة أخرى المشبوه بأنه قد قتل زوجته...

غابرييلا: ـــ كان لديه كل ما هو ضروري ليصبح الشخص المفضل لوسائل الاتصال الجماهيري.

إليزابيث: ـــ وعندئذ بدأ السياسيون الناسدون المتورطون في فضيحة الفساد يضربون كفاً بكف ويقولون: «كيف سنصدق رجلاً من هذا النوع؟»، و «أي مصداقية تستحقها تصريحات هذا الوغد؟».

غوتو: ــ وكان السياسيون يحاولون دفن القضية.

إليزابيث: ــ ولكن لو أمعنا النظر: هل كانت تلك الفضيحة سوى ستارة دخانية؟ هناك أربعون نائباً برلمانياً ملؤوا جيوبهم طوال سنوات على حساب ميزانية الأمة، والصحافة مشغولة بالحديث عن انحرافات جنسية...!

غوتو: ــ المتورطون كانوا سعداء.

إليزابيث: ــ ولكن سعادتهم لم تدم طويلاً، لأن الشرطة اكتشفت في أحد الأيام في أرشيف شركة empreitaira...

غابرييلا: ــ ... تعنين شركة مقاولات بناء...

إليزبيث: ــ ... اكتشفت الشرطة هناك وثيقة تثبت أن عدد المشرعين المرتشين يزيد على المئة. فتضاعف السخط الشعبي. وبدأ ينشأ جو متوتر، قابل للانفجار؛ ولم تُستبعد إمكانية وقوع انقلاب عسكري.

غابرييلا: ــ إذا كان الهدف هو زعزعة الحكومة...

إليزابيث: ــ أعضاء لجنة التحقيق لم يشاؤوا، أو أنهم لم يستطيعوا، إيصال الأمور إلى نتائجها القصوى... أعفوا من المسؤولية الجنائية الوسطاء والمتواطئين المحتملين على السواء، ووجهوا الاتهامات فقط إلى خمسين مُشرّعاً متورطين مباشرة في القضية.

غابو: ــ هذه هي اللحظة التي يجب أن تلتقي فيها القصتان، أليس كذلك؟

اليزابيث: ــ أجل. وعندما يبدو أن الفضيحة لا يمكنها أن تكون أكثر فضائحية، يدخل إلى المشهد فخامة السيد رئيس المجلس البرلماني. وقد كان بين الخمسين المتهمين، ولكن الجميع تقريباً كانوا يفكرون بأنه

بريئ: فهو شخص شديد النـــزاهة، وفوق كل الشبهات، وكـــان قـــد تلقى المهمة الرسمية بقيادة الـــ impedimento...

غوتو: ـــ المحاكمة القضائية التي انتهت بعزل رئيس الوزراءكولور دو ميللو.

إليزابيث: ـــ ولكي أكون عادلة يجب أن أعترف بأن هذا الرجـــل ، بالمقارنة مع جواو ألفيس، كان مجرد هاوٍ: فهو لم يحصل بطريقة غـــير مشروعة إلا على ثلاثة ملايين دولار. وعندما وصلت الفضيحة إلى هـــذا المستوى، وعندما لم يعد أحد يثق بأحد ولا يســـتغرب أي شـــيء... عثرت الشرطة على جثة زوجة جوزيه كارلوس!

غابو:ـــ لقد ظهرت المختفية.

مانولو: ـــ بالصدفة؟

إليزابيث: ـــ كانوا قد اعتقلوا تحرياً خاصاً، وروى التحري بـــأن جوزيه كارلوس قد تعاقد معه ليراقب عشيقته.

غابرييلا: ـــ عشيقة جوزيه كارلوس؟ التي تصغره بثلاثين سنة؟

إليزابيث: ـــ كانت طالبته في الجامعة، حيث أغواهـــا جوزيـــه كارلوس كما يبدو، ويبدو كذلك أنه لم يكن يثق بها.

غابرييلا: ـــ لم يكن يثق حتى بنفسه. فعلى الرغم مـــن قدراتـــه الطبيعية، إلا أن ثلاثين سنة هي ثلاثين سنة.

إليزابيث: ـــ ويعترف التحري بأنه بعد شهور من التعاقد معـــه لملاحقة الشابة، اتصل به جوزيه كارلوس وكلفه بمهمة أشد صعوبة: قتل زوجته.

مانولو: ـــ ووافق التحري.

إليزابيث: ــ تلقى مقدماً مبلغ ثلاثين ألف دولار. وبحث عن شريك ليساعده. وبالاتفاق المشترك، نفذا الخطة في الليلة التي خرج فيها جوزيه كارلوس للعشاء مع زوجته...

غابرييلا: ــ ... حين خرج ليتصالح معها. أي صفاقة، رباه!

غوتو: ــ كل هذا رواه التحري.

إليزابيث: ــ إنه يجد نفسه ضائعاً حين تلقي الشرطة القبض عليه. ويعترف بأنه هو وشريكه قد قتلا المرأة وألقيا جسدها في مغارة. ويبدو أنها لم تكن قد ماتت بعد حينذاك.

غوتو: ــ هذا ما كان ينقصنا: لقد دفناها وهي حية!

إليزابيث: ــ عندما يُعرف كل ذلك، تصل الفضيحة إلى ذروتها... وحتى ذلك الحين كان جوزيه كارلوس يتمتع في نظر الجمهور بشيء من الجدارة المريبة ــ بل يمكن القول المُلطَّفة ــ باعتباره المذنب الوحيد المقتنع والمعترف بين زمرة المجرمين تلك، ولكن يتبين الآن أنه مسخ فظيع: فقد اعترف بجنحة الفساد لكي يغطي على اغتيال امرأته.

غوتو: ــ وهي الجريمة التي كان هو العقل المدبر لها.

إليزابيث: ــ تصوروا: يطلب أن يقتلوا ببرود أعصاب أم أولاده.. المرأة التي عاش معها وضاجعها طوال أكثر من عشرين سنة...! حيال هذه الفظاعة، بدت جريمة النواب أشبه بجنحة صغيرة.

غابرييلا: ــ هل ما زالت القصة ــ حسب رؤيتكِ ــ تتقدم في عملين متوازيين؟

إليزابيث: ــ أجل. فهناك من جهة التحقيق حول المرأة المختفية، ومن جهة أخرى تحقيق اللجنة البرلمانية لتحديد المسؤوليات.

غابرييلا: ــ كنتِ قد قلت لنا إن اللجنة قد أسقطت التهمة عن معظم النواب.

إليزابيث: ــ عندما أنهت اللجنة تحقيقها لم يبق سوى ثمانية عشر متهماً ظنياً. ولم يجر حتى هذه اللحظة سوى فصل ستة منهم فقط من مناصبهم. وجميعهم أحرار. جميعهم باستثناء الرجل اللامع جداً، السيد جوزيه كارلوس ألفيس دوس سانتوس. ما رأيكم؟هذه هي القصة التي أريد أن أرويها.

غابو: ــ القصة الحقيقية لرجل مقيت.

إليزابيث: ــ لقد كان الأبالسة يمضون طليقين في برازيليا،وكان هو واحداً من ضحاياهم... وإلا كيف يمكن تفسير وصول رجل عادي إلى الاعتقاد بأنه من المسموح له كل شيء، بما في ذلك أشد الجرائم هولاً...؟

غوتو: ــ ولكن هذه قصة أخرى يا إليزابيث. إنها ليست قصة الرجل الذي لا يتورع من أجل التضليل، من أجل التغطية على جريمة كبرى...

إليزابيث: ــ انتظر. فأنا لم أُعبّر جيداً. منذ اللحظة التي تلقى فيها جوزيه كارلوس أول حقيبة، صار يرى أنه يستطيع عمل كل شيء، وشراء كل شيء، وأنه بإمكانه أن يدوس على كل المبادئ... لقد تلبسه شيطان السلطة. هذا مخطط محتمل لارتقائه، نواة لتطوره الدرامي... ولكن **ليست** هذه هي القصة التي أريد روايتها.بل أكثر من ذلك، فأنا أعتقد بأن القصة الحقيقية ــ أو القصة «الصادقة» كما يقول غابو ــ ليست قصة جوزيه كارلوس كمنفذ أو محرض على اقتراف الجريمة، وإنما باعتباره **متستراً** فقط على قتل امرأته.

غوتو: ـــ ماذا؟

إليزابيث: ـــ ما تسمعونه. فأحد الأشخاص الذين يردون في اعترافاته ـــ وهو شخص واسع النفوذ جداً، ووزير سابق في حكومة كولور، واسمه ريكاردو ـــ يتبادل الحديث في لحظة ما مع جوزيه كارلوس حول أزمة حياته الزوجية ويقول له...

غابرييلا: ـــ تعنين حول أزمة جوزيه كارلوس الزوجية؟

إليزابيث: ـــ ... ويقول له حسب اعترافه ـــ أو إنه يحذره بالأحرى ـــ: «كن حذراً في علاقاتك بزوجتك. إنها تعرف **الكثير**. لا يمكنك أن تتشاجر معها دون أن يؤدي ذلك إلى مضاعفات».

غابرييلا: ـــ الشيء الوحيد الذي يمكنها أن **تعرفه** هو الحقائب، أعني حقائب الدولارات...

إليزابيث: ـــ استخلصوا أنتم بأنفسكم النتائج... أنا سأعرض: ماذا لو أن المرأة قد أصيبت بأزمة، ودفعها اليأس إلى تهديده بإعلان كل شيء؟ في هذه الحالة سيكون من المنطقي أن ترد فكرة تصفيتها. وهناك محاولة المصالحة المزيفة، والاختطاف المزعوم، والمطالبة بالفدية... كل هذا يمكن أن يكون مخططاً له بدقة. ولكن، ما الذي يمنعنا من الافتراض بأن رفاق جوزيه كارلوس هم الذين أعطوه الدولارات المزيفة لكي يجرّموه عندما يسلّم الفدية المزعومة إلى الشرطة؟

مانولو: ـــ لقد فكرتِ في كل شيء.

غابرييلا: ـــ ويمكن أن يكونوا هم الذين وضعوا له المال تحت الفراش أيضاً.

إليزابيث: ـــ عندما قامت الشرطة بالتفتيش كانت تعلم مسبقاً بوجود الأوراق النقدية المزيفة: وقد وجدوها مع أموال الفدية. وفي

السجن، بدأ جوزيه كارلوس يربط الخيوط وانتبه إلى أنه كان ضحية خيانة، بل وضحية مؤامرة أيضاً... وعندئذ يقرر أن يتكلم، أو ـــ مثلما قال لابنته ـــ يقرر «القيام بعملية تطهر».

غوتو: ـــ إنها تمنيات بكل تأكيد.

غابرييلا: ـــ ولكنه عنصر لا تتحقق بدونه كذلك الإثارة ولا الروايات البوليسية.

إليزابيث: ـــ إنني أحاول التوصل إلى المنطق الداخلي للأحداث.

غوتو: ـــ سيكون من المشوق الدخول في جلد جوزيه كارلوس. فلا بد أن اكتشاف المؤامرة كان أمراً رهيباً بالنسبة إليه.

إليزابيث: ـــ ولا بد أنه أدرك في تلك اللحظة بأنه معرض للخطر. وبأن أبناءه معرضون للخطر كذلك. بل أكثر من ذلك، فأنا أظن أن جوزيه كارلوس لم يقل كل ما يعرفه، خوفاً من الانتقام.

غابرييلا: ـــ يا للرعب! التفكير بأنهم مازالوا قادرين على ابتزازه أو تصفيته حتى وهو في السجن...

إليزابيث: ـــ عملياً، عندما يكتشفون جثة زوجته، يحاول الانتحار، ولكنه لا يتمكن من ذلك.

غوتو: ـــ وماذا حول ما قلتِه لنا عن أنه حاول العثور على زوجته بمساعدة المنجم شيكو شافيير؟

اليزابيث: ـــ هل تعرف شيكو شافيير؟

غوتو: ـــ أجل، إنه قديس مدّعٍ، أليس كذلك؟ وهو مشهور كعراف...

غابو: ـــ آه، وهذا النوع من القديسين البرازيليين فريد في العالم! أعني باستثناء الهند.

إليزابيث: ـــ لقد فكرتُ أكثر من مرة بأنه يمكن للقصة ـــ للفيلم ـــ أن تبدأ بزيارة جوزيه كارلوس لشيكو شافيير. ويتمكـــن جوزيـــه كارلوس من جعل ذلك القديس يستقبله بفضل مساعي أحد أصدقائـــه ـــ موظف في مجلس الشيوخ الاتحادي في برازيليا ـــ وتتطوع أم هـــذا الصديق لأخذه إلى ميناس. لأنه ليس من السهل مقابلة شيكو شـــافيير. بل أكثر من ذلك، فبعد الوصول إلى ميناس، وقبل اللقاء معه، يتوجـــب على جوزيه كارلوس أن «يتطهر»، أن يجتاز طريقاً روحانياً يتضمـــن في هذه الحالة، على سبيل المثال، الحج إلى دير الراهبـــات الكرمليـــات... وحين يدخل إلى القاعة حيث ينتظره شيكو شافيير مع ثمانية أشـــخاص آخرين جالسين حول طاولة، تقدمه عرابته ولكن القديس، وبدلاً من أن يتوجه إليه، يلتفت إلى المرأة التي بجانبه ويبدأ برواية قصة مرعبة: كيـــف قُتلتْ ابنة هذه المرأة على يد زوجها. وعندما يسمعه جوزيه كـــارلوس، ينفجر بالبكاء. فيقول شيكو شافيير: «إذا كان هناك بيننا من يتألم كثيراً فهو هذا الرجل. لا وجود هنا لألم أكبر من ألمه.» ولا يضيف أي كلمة أخرى.

غابو: ـــ لديك يا إليزابيث قصة كاملة، قصة ابتدعتها الحيـــاة. والحياة ليست بحاجة للمجيء إلى الورشات لكي تركـــب قصصـــها. مشكلتك الآن هي في كيفية اقتباس هذه المادة للسينما.

إليزابيث: ـــ في كيفية اقتباس كل شيء... وأنا أفكـــر بكتابـــة كتاب أيضاً.

مانولو: ـــ هناك تفاصيل تبدو غير مفهومة... لماذا أرسلوا نقـــوداً مزيفة إلى جوزيه كارلوس بهدف إدانته؟ ثم إنه لا ينتبه إلى تلك المؤامرة.

غابو: ـــ أجل، فرفاقه معرضون لخطر أن يشي بهم حين ينتبه إلى ما يحدث. بل يمكن له أن يقول أيضاً إنهم هددوه بقتل زوجته.

مانولو: ـــ لو أنهم جاؤوا إلى الورشة لكانوا وجدوا طريقة أكثر ذكاء لإدانته.

غابو: ـــ إنهم يبتزونه بتهديده بكشف قضية امرأته.

إليزابيث: ـــ أعرف أنه مازالت هناك بعض القطع المفلتة في هذه المسننات.

غابو: ـــ ما الذي يقلقك يا إليزابيث؟ القصة موجودة. وقد كان ممتعاً سماعك تروينها.

إليزابيث: ـــ ولكن، كيف سأحوّلها إلى سيناريو؟

غابو: ـــ الشيء الوحيد الذي تحتاجين إليه هو البناء الجيد. بناء يتيح لك روايتها في تسعين دقيقة.

إليزابيث: ـــ بالضبط. إنني بحاجة لمعرفة كيف سأحكي الحكاية.

غابو: ـــ أكرر لك: لقد رويتِها، وكانت روايتك لها جيدة جداً.

إليزابيث: ـــ لا يمكنني التخلي عن تصورها كفيلم مزيج من الوثائقية والروائية.

غابو: ـــ حسن. ولكن الحبكة موجودة. والمشكلة التي تواجهينها الآن هي مشكلة تقنية. ألم تفكري في أنه يمكن للعمل أن يتطور بطريقة متصاعدة، مثلما رويتِهِ؟

إليزابيث: ـــ لقد تصورتُ بنى أخرى. أن أبدأ مثلاً بزيارة شيكو شافيير، مثلما كنتُ قد قلت. أو في مقبرة، بصورةٍ لتابوت يُنزل إلى حفرة القبر.

غابو: ـــ هذه صورة جيدة للبداية. فبينما يجري دفن جسد، يتـــم نبش قضية.

غابرييلا: ـــ إنه **توين بيكز**. لقد وجدتِ الطريق يا إليزابيث.

غابو: ـــ فلنفكر بفيلم **كازابلانكا**. هناك شخص يملك بـــاراً في كازابلانكا. يأتي رجل بملابس أنيقة وفاخرة ترافقه امرأة جميلـــــة... لا يقال أي شيء، ولكن أحدنا يشعر بأنهم يواجهون وضعـــاً رهيبـــاً. ثم نكتشف بعد ذلك أن أولئك الأشخاص كانوا قد تعـــارفوا في مـــترو باريس، في اليوم الذي دخل فيه النازيون إلى المدينة تحديـــداً... هـــذه القصص التي تبدأ من النهاية تقريباً لها مزيتـــها: إذ يمكـــن لأحدنـــا أن يتخلص من التفاصيل ويركز على الجوهري.

غوتو: ـــ لو أنني كنت مكانكِ لبدأت بالعشاء.

إليزابيث: ـــ أتعني عشاء جوزيه كارلوس وزوجته؟

غوتو: ـــ أجل، العشاء **الأخير**. وانطلاقاً من هناك يبدأ كشـــف بقية الوقائع. وسيعيش المشاهد تصاعد الأحداث في الفيلم، مثلما عاشها الرأي العام في الواقع.

إليزابيث: ـــ المشكلة هي أن هناك روايتين **اثنتين** للعشاء: روايـــة جوزيه كارلوس ورواية الشخصين اللذين قتلا المرأة.

غابو: ـــ في فيلم **راشومون** لكيروساوا، تُقدم أربع روايات لواقعة واحدة... ولكن ما يجب توضيحه في حالتك هو أي الروايتـــين هـــي الحقيقية.

غوتو: ـــ أنا أصر: يجب أن تصل المعلومات إلى المشاهد مثلمـــا وصلت إلى الجمهور.

غابرييلا:ـــ يتوجب على إليزابيث إذن أن تتبنى منذ البدء وجهة نظر الزوج. •

غوتو: ـــ صحيح. زوج يائس يحاول العثور على زوجته التي وقعت ضحية عملية اختطاف، إلى آخره..

غابرييلا: ـــ ولكن، هل توافقين أنتِ يا إليزابيث على أن تتخذي موقفاً؟ أعني موقفاً مؤيداً له...

غوتو: ـــ **عليها** أن تتخذه، شاءت أو أبت. فهي ستتخذ موقفاً منذ اللحظة التي تحسم فيها الطريقة التي ستروي بها القصة.

غابو: ـــ إنك تواجهين المشكلة نفسها التي واجهها أوليفر ستون في فيلم *J.F.K.* حول قضية اغتيال كيندي. لقد كان هناك ملف ضخم، الملف المعروف باسم تقرير وارن، وهو يقول إن الأحداث قد جرت **هكذا**... ويأخذ ستون معلومات وارن لكي يثبت، أو لكي يلمّح، بأن الأمور لم تجر **هكذا** وإنما **هكذو**... إذ لم تكن هناك على سبيل المثال عملية اغتيال واحدة، وإنما ثلاث...

إليزبيث:ـــ المشكلة هي في معرفة أين ينتهي ما هو وثائقي وأين يبدأ ما هو متخيل. فلكي أوضح لنفسي ما حدث كان علي أن أقوم بتخمينات، مثلما قال غوتو...

غابو: ـــ ما هو معروف مؤثر جداً إلى حد أنه لا يحتاج إلى أي تلاعب.

إليزابيث: ـــ لا، أنا لا أريد أن أتلاعب...

غابو: ـــ لقد استخدمتُ الكلمة دون أي دلالة أخلاقية. استخدمتها كمرادف لكلمة «تبديل» بكل بساطة.

إليزابيث: ـــ أنا قابلت جوزيه كارلوس في السجن، في برازيليا... وتحدثت كذلك إلى ابنته...

غابو: ـــ آه، هذا الفيلم سيكون أفضل مما تصورنا! واصلي، واصلي...

إليزابيث: ـــ الشيء الوحيد الذي كنت أريده في أول الأمر هو التقصي حول كيفية فساد السياسيين والموظفين البرازيليين. ولكنني انتبهت فيما بعد إلى أن اهتماماتي تتجاوز ذلك. لقد كنت أريد أن أجيب على السؤال: ما هي الدروب التي تقود رجلاً إلى الانحطاط الأخلاقي؟ وقد كانت لدي هناك قضية حقيقية: رجل من أصول بائسة، ولد في قرية من قرى المناطق الداخلية، ولم يكن يعرف أباه وقد ربته أمه بتضحيات كبيرة، وتمكن من الانتقال إلى برازيليا بهدف الدراسة، ونجح هناك في مسابقة توظيف وبدأ العمل في مجلس الشيوخ ليغطي نفقات دراسته، وراح يترقى في الوظيفة مع الزمن إلى أن احتل منصباً مرموقاً ـــ سواء في مجلس الشيوخ أوفي الجامعة ـــ، وتزوج من امرأة جميلة وذكية، وأنجب أبناء... وفي أحد الأيام، ودون أن ينتظر ذلك، يتلقى حقيبة ممتلئة بالدولارات.

غابو: ـــ ولكن، هل اعتقدتِ لحظة واحدة، عندما قابلتِهِ، بأنه سيخبرك بالحقيقة، وبأنه سيورط نفسه أكثر مما هو متورط؟

إليزابيث: ـــ لم يكن لديه حينئذ ما يخسره. لقد كان السجين الوحيد في القضية؛ ولا بد أنه كان يدرك بأنه لن يخرج من هناك...

غابو: ـــ ولكنه لو توصل إلى معرفة كامل الحقيقة...

غابرييلا: ـــ وفوق ذلك يا إليزابيث، لقد كان لديه أشياء يفقدها. فللوهلة الأولى هناك أسرته...

إليزابيث: ــ لقد كانت هناك سلسلة من التناقضات... وكان هو الوحيد...

غابو: ــ أو لم تكن تلك التناقضات تفيده؟ ربما كان هو نفسه من اختلقها، من أجل التضليل.

إليزابيث: ــ لم تكن التناقضات أمورا متعلقة به وحده. فالشخصان الآخران، أعني التحري وشريكه، اللذان قتلا المرأة، كانا يتناقضان فيما بينهما.

غابو: ــ لدي التباس: هل حوكم جوزيه كارلوس؟

إليزابيث: ــ لم يحاكم بعد.

غوتو: ــ ألم يدينوه بعد؟

غابو: ــ إنه عمل في طور الاكتمال بكل معنى الكلمة...

إليزابيث: ــ عندما قابلته، كشفتُ له كل الأوراق. قلت له إنني سأكتب كتاباً حول القضية. فأعرب لي عن خشيته من إمكانية استخدام الكتاب ضده في المحاكمة. فأوضحت له بأن ذلك لن يحدث، لأن المحاكمة ستكون جزءاً من الكتاب...، وهو أمر صحيح بالمطلق: فأنا أتصور المحاكمة كجزء مهم من القصة.

غابو: ــ هو كان يخشى أن تنشري أقواله قبل المحاكمة.

إليزابيث: ــ أجل. وقد قلت له: «إذا ما كتبتُ كتاباً أروي فيه قصتك، فلا بد أن تكون واحداً ممن يقدمون شهاداتهم».

غابو: ــ لأنك لستِ مهتمة بحقيقة القضية فقط، وإنما كذلك بحقيقة الرجل. والتي قد تكون مجرد أكذوبة بالطبع.

إليزابيث: ــ هذا صحيح. ولكن ما لا يمكنني عمله هو أن أكتب كتاباً عنه دون مشاركته هو.

غابو: ــ ولماذا سيصدقك هذا الرجل يا إليزابيث؟ لماذا سيعترف أمامك، بل وقبل المحاكمة أيضاً؟ ما هي الضمانات بأنك لستِ مخبرة لدى الشرطة أو عميلة لخصومه؟

إليزابيث: ــ أنا لا أريد أن أبني أوهاماً، ولكن لدي الحدس، لدي الهاجس القلبي بأن جوزيه كارلوس سيتكلم معي.

غابو: ــ ولكن بعد أن يحاكموه. عندما تكون هناك حقيقة قد أُقرت أمام المحاكم. وأي مصلحة يجدها هو في رواية القصة الحقيقية لك؟ فكل ما سيفيده سيكون قد قاله في المحاكمة، أما ما لم يقله، لتقديره بأنه سيُلحق به الضرر، فلماذا سيقوله لكِ أنتِ؟

إليزابيث: ــ ولهذا السبب أُصرُّ على الخيال. هناك فجوات لا يمكن ملؤها بطريقة أخرى. وبالمناسبة، لقد خطر لابنة جوزيه كارلوس أن تكتب كتاباً أيضاً...

غوتو: ــ كم عمرها؟

إليزابيث: ــ اثنتان وعشرون سنة.

غوتو: ــ مازالت أمامها ساعات كثيرة من الطيران...

غابو: ــ في الرواية المتخيلة يمكنك أن تفعلي كل ما تريدينه يا إليزابيث، شريطة أن تنتبهي إلى تغيير الأسماء دوماً. أما إذا فعلت العكس فيمكنهم أن يطالبوك بتعويض عن التشهير، أو ما هو أسوأ من ذلك.

غوتو: ــ ولا تنسي أن توضحي بأن «كل تشابه مع أشخاص أو أحداث واقعية...»

غابو: ــ لقد كنت أفكر الآن: ما هي رواية الأحداث التي ستسود في المحاكمة؟ كنت أظن أن المحاكمة قد عقدت، ولكن تبين أنها لم تجر بعد؛ ومازال ينقص هذه التراجيديا فصلها الأخير. فمهما كان

الفيلم الذي ستصنعينه، لا بد له من أن ينتهي بالمحاكمة. وحيث أنــه لا وجود لمحاكمة حتى الآن...

إليزابيث: ــ إذا ما أمعنا النظر، فالقضية ســتنتهي بمحــاكمتين **اثنتين**، لأن أعمال لجنة التحقيق البرلمانية تعادل محاكمة أخرى. جوزيــه كارلوس الذي كشف النقاب عن ظاهرة الفساد بين البرلمانيين سـيذهب إلى السجن. أما المذنبون الذين يجب فصلهم من مناصبهم، فســيخرجون بريئين...

غابو: ــ هذه هي القصة المتخيلة. ولكن كيف سينتهي كتــابك؟ هل ستدينين الجميع؟

إليزابيث: ــ بالطبع.

غابو: ــ ضعي في اعتبارك أنك إذا ما كتبت قصة متخيلــة دون أن تعرفي نتيجة المحاكمات، فلن يكون من السهل عليك أن تقولي: أنــا أدينهم مقدماً، حتى ولو برأهم المحاكم.

إليزابيث: ــ يمكنني في الرواية أن أجعل اثنين مــن النــواب ــ شخصيتين متخيلتين بالطبع ــ، يتورطان في قضية قتل المرأة.

غابو: ــ ولكن الجميع في البرازيل سيتعرفون على القصة.

إليزابيث: ــ وماذا يغير ذلك؟

غابو: ــ أولاً، كيف ستنهينها؟ فمهما كانت نتيجة المحاكمــة ــ أو المحاكمات ــ، فإنها لن تتطابق بالضرورة مع ما توصلتِ إليــه مــن نتائج. وافترضي أن المحكمة قد برأهم، فهل ستتجرئين على إنهاء الكتاب بالقول: «لقد بُرئت ساحة الجناة، ولكن هذا ليس إلا تأكيداً إضافيــاً لمستوى الفساد الذي وصلت إليه المحاكم نفسها»؟ فهذه ستكون قصــة أخرى، على الرغم من كل شيء.

إليزابيث: ـــ لابد للكتاب من أن يلتزم بالوقائع إلى الحد الـــذي أستطيع تقصيها. فليس هناك في الكتاب مجال لعناصر التخيل. فأنـــا لا أريد كتابة **ابن آوى**...، مع أخذ الفروق بعين الاعتبار.

غابو: ـــ إن ما يفكر فيه أحدنا في بعض اللحظات هـــو أنـــك تريدين التشهير بظاهرة،هي ظاهرة الفساد. ولكنك قلتِ إن ما تريدينـــه هو رواية الكيفية التي يتشكل بها شخص فاسد.

إليزبيث: ـــ هناك كتاب لنورمان ميلر هو نوع من الريبورتـــاج الصحفي...

غابو: ـــ ميلر صحفي عظيم.

إليزابيث: ـــ وقد تُرجم الكتاب إلى البرتغالية بعنوان: A cançâo do carrasco.

غابو: ـــ «**أغنية الجلاد**».

إليزابيث: ـــ إنها قصة مؤثرة، وفيها عملية تقصٍ رائعة.

مونيكا: ـــ العلاقة مع السجين حاسمة في هذا العمل.

إليزابيث: ـــ وتنتهي بالموت.

غابو:ـــ ولكنك إذا ما كتبتِ قبل المحاكمة، فستبقين تحت رحمـــة الواقع.

إليزابيث: ـــ هذا الأمر واضح جداً لدي. فلن يكون هناك كتاب بالنسبة إلي دون محاكمة. فالمحاكمة جزء لا يتجزأ من الكتاب. ولكننـــا نتكلم الآن عن سيناريو، أليس كذلك؟ فلماذا لا يمكن صنع فيلم مـــن هذه القصة الغنية والدرامية جداً؟

غابرييلا: ـــ لم يقل أحد ذلك. كل ما في الأمر هو أن المرء يشعر هنا بأن الخيال لا ينفع إلا لملء الثغرات. ألم يكن هذا هو ما قلتِه أنـــتِ بالذات؟ فحيث لا توجد وقائع، أدلة، وثائق، اعترافات... اختلقي!

إليزابيث: ــــ موافقة.

غابرييلا: ــــ عليك إذن أن توافقي أيضاً على أنك تتلاعبين بالواقع. وأنا أقول هذا بالمعنى **الخبيث** للكلمة.

غابو: ــــ ولماذا لا تعيدين اختلاق القصة بكاملها؟

غابرييلا: ــــ هذه الفكرة تعجبني: كوكتيل تختلط فيه المعلومات، والطرائف، والتخمينات...

إليزابيث: ــــ لا يمكنني ذلك. إنني أسيرة الواقع.

مانولو: ــــ مثلما كان فورسيث، على طريقته.

مونيكا: ــــ أنا أعجبتني فكرة الخطين اللذين يلتقيان: يبحثون عنكَ من أجل جريمة ويقبضون عليك بأخرى. يفتنني هذا الالتباس. فأنا أرتكب جريمة مريعة وبعد أيام يلقون القبض عليّ في سوبر ماركت وأنا أسرق زجاجة روم. والتحقيق حول السرقة يقود، بالمصادفة، إلى الشبهة بشأن الجريمة. هل تريدين إدهاشاً أكبر من هذا؟

غابو: ــــ دعونا نرَ. أنت لديك روايتان كاملتان يا إليزابيث: رواية الصحف وروايتك أنتِ. فإذا ما قارنت بينهما ستجدين أن هناك اختلافاً مهماً واحداً فقط، إنه الحلقة التي تُظهر الرجل كأداة، **كشريك** في قتل زوجته. والآن، ما يهمك أنت هو تحويل القصتين إلى قصة واحدة، لأن الموت في هذه الحالة يبدو مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بظاهرة الفساد الإداري. والسؤال الكبير هو: لماذا كان على الرجل أن يقتل أو يوافق على قتل زوجته؟

غابرييلا: ــــ بدا لي أن ذلك جرى لمنعه من التكلم.

مونيكا: ــــ ألم تكن هناك طريقة أخرى لمنعه؟

اليزابيث: ـــ لحظة واحدة. لقد كانت العلاقة بينهما تتردى منذ بعض الوقت. تذكروا أنه كانت لجوزيه كارلوس عشيقة. تذكروا أشرطة الفيديو الايروتيكية. تذكروا قائمة النساء، مئة وسبعون صديقة مع أرقام هواتفهن...

غابو: ـــ لقد نسيت الحريم.

إليزابيث: ـــ والعشيقة، طالبته السابقة، تظهر أيضا في أشرطة الفيديو.

مانولو: ـــ إنه نوع جديد من السينما التعليمية.

إليزابيث: ـــ أنا أقول إن ما جرى هو الأمر المعهود.. عملية تردد متدرجة. جوزيه كارلوس راح يفقد ذاته، يبتعد أكثر فأكثر عن نفسه. هذا ما يبدو لي مثيرا في هذه القصة: كيف يمكن لأحدهم، دون أن ينتبه إلى ذلك تقريبا، أن يأخذ بفقدان مرجعياته، روابطه، مبادئه، حتى نقطة التحول إلى شخص آخر. فجوزيه كارلوس لم يذهب إلى قريته، لرؤية أسرته، منذ أكثر من خمس عشرة سنة. كان كما لو أنه يتنكر لماضيه لكي يدخل دون قيود إلى عالم آخر، عالم يمشي فيه دوما على سجادة حمراء، وتكون برازيليا بأسرها عند قدميه.

غابو: ـــ لديك هنا فيلم وثائقي رائع عن حياة شخص ينتهي به المطاف ليكون ضحية للواقع. ولكن، أليس عليك أنت، كاتبة السيناريو، أن تتساءلي عن كيفية الهروب من هذا الواقع؟ لأنك إذا أردت البقاء ضمنه، فلماذا إذن تصنعين فيلما؟ اصنعي سيرة حياة الرجل وانتهى الأمر.

إليزابيث: ـــ أنا لا أظن بأن الأشخاص هم «ضحايا الواقع».

غابو: ـــ وأنا أسحب جملتي هذه.

غابرييلا: ــ ربما كانت طريقة للقول إنه لا يمكن لأحدنا فصل الأشخاص عن المحيط الذي يتحركون فيه. أنتِ نفسك يا إليزابيث، تبدين متزوجة من معلوماتك. ترين في جوزيه كارلوس نمط الرجل الذي يفسد، ولكن في أي بلد من بلداننا يكثر السياسيون المدعون الفاسدون ممن يمكن صنع قصص مماثلة عنهم...

إليزابيث: ــ ولهذا جئت إلى هنا. لكي أطلب المساعدة.

غابو: ــ لا يمكننا المساعدة إلا في بناء واقع آخر. ولكن، من سيضمن لنا أنه سيكون أكثر تشويقاً من الواقع الواقعي؟

غوتو: ــ إما أن تصنعي فيلماً وثائقياً يا إليزابيث، أو تجعلي كل شيء روائياً، من البداية حتى النهاية.

مانولو: ــ بألا تروي ما حدث، مثلما يقول أرسطو العجوز، وإنما ما يمكن أن يكون قد حدث.

غابو: ــ إذا كان علي أن أختار الجنس الفني المناسب من أجل رواية هذه القصة، فإنني أختار الريبورتاج. فهذه المادة تنفع في ريبورتاج رائع. هكذا عمل كابوت في «**بدم بارد**» وميلر في «**أغنية الجلاد**»، وأكتفي بذكر حالتين فقط حول الاستعانة بتقنية الريبورتاج. وأنا نفسي أقوم الآن بعمل شيء مشابه، فأنا أكتب ريبورتاجاً حيث كل شيء، سطراً سطراً، يتطابق مع الواقع. قيمة هذه الأعمال تستند بالضبط إلى أنه ليس فيها أي شيء «مختلق». حسن، أنتِ يمكنك أن تصنعي شيئاً هجيناً يا إليزابيث، نوعاً من «الريبورتاج المزيف»، من أجل أن نسميه بطريقة ما... أليست **بدم بارد** «رواية غير روائية» و**سيرة عبد هارب** لبارنيت «رواية ــ شهادة»؟ ويمكنك في ريبورتاجك المزيف أن تروي ألف شيء، بعضه مثبت وبعضه غير مثبت، ولكن ما لا يمكن عمله هو

أن تقولي مثلاً إن الرجل قد دبر قتل زوجته، ذلك أنه لم يعترف بذلك، أليس هذا صحيحاً؟

إليزابيث: ــ لا! هو ينكر ذلك قطعياً! وقد قالت لي ابنته إنها تهيئ نفسها للتعايش مع هذا الشك بقية حياتها...

غابرييلا: ــ ولكنها لا تستطيع أن تصدق ذلك في أعماقها.

إليزابيث: ــ يصعب عليها أن تتقبل أن يكون أبوها قادراً على مثل تلك الفظاعة. وهو يحلف ويقسم بأنه لم يقتلها.

مونيكا: ــ وهل يحتفظ بموقف متماسك في اعترافاته؟

إليزابيث: ــ إنه لا يقع في أي تناقض قط. فهو يروي القصة نفسها، دون تبديل فاصلة واحدة.

مانولو: ــ لابد أنه قد تدرب عليها ألف مرة.

غابرييلا: ــ وحفظها عن ظهر قلب.

إليزابيث: ــ الشيء الوحيد الذي يمكنني أن أؤكده هو أنه مقتنع بقصته.

غوتو: ــ إنه بحاجة إلى الاقتناع بها.

غابو: ــ وماذا لو كانت هي الحقيقة؟ فلنمنحه للحظة نعمة الشك. أخبرينا يا إليزابيث: ما هو الشيء الذي يرويه بالضبط؟

إليزابيث: ــ يقول إنه بعد تناول العشاء، ركب هو وزوجته السيارة ومضيا على الطريق. وفي لحظة معينة، رأيا سيارة أخرى تقترب منهما ويصرخ بهما من هم فيها بأن الإطار مفرغ من الهواء. أوقف جوزيه كارلوس السيارة، ونزل ليفحص الإطار، وعندئذ التفت السيارة الأخرى التي كانت تحتفظ بمسافة حذرة، وأغلقت أمامه الطريق. رأيا رجلين مسلحين يترجلان منها. أحدهما صوب سلاحه نحوه وجر الآخر

زوجته وأدخلها بالقوة إلى مقعد السيارة الخلفي. أما هو فحبساه في صندوق سيارته وقالا له «لا تتحرك». عندما سمع السيارة الأخرى تبتعد، تدبر أمره للخروج ورأى أن مفاتيح سيارته بقيت موضوعة في مكانها. دخل إلى السيارة، ورأى أنهم قد سرقوا آلة التسجيل، ثم توجه إلى بيته. في أثناء الطريق مرّ قبالة مركز للشرطة ولكنه لم يتوقف ليبلغ عن الحادث. بل واصل طريقه. وبعد ساعات من ذلك، عند الفجر، اتصل من بيته بصديق يشغل منصباً رفيعاً في شرطة برازيليا. ثم اتصل بعد ذلك بابنته. و لم يتصرف ظاهرياً كرجل يائس.

غوتو: ـــ لا يمكن تأكيد أي شيء. يمكن لهم أن يكونوا قد أعطوه النقود المزيفة لكي يدفع الفدية ولكي يكون لدى الشرطة ذريعة لاعتقاله، ويمكن لهم في الوقت نفسه أن يكونوا قد اختطفوا زوجته، مثلما يروي هو، بهدف تصفيتها ومنعها من الكلام.

مانولو: ـــ هذا صحيح. لا يمكن استبعاد هذا الاحتمال.

غوتو: ـــ لو أنه بريء، لكان عانى من صدمة رهيبة، ولما تردد لدى مروره قبالة مركز الشرطة في النزول وتقديم البلاغ. أو ربما يكون قد قال لنفسه: «ولماذا سأقضي الليل هناك في إجراءات التبليغ طالما لدي صديق متنفذ يمكنه أن يمد لي يد المساعدة؟».

غابرييلا: ـــ إذا كان الإنسان غارقاً في قضايا قذرة ـــ وهو كان كذلك ـــ فلا يكفيه أن يأتي أحد أشباهه ليساعده. فهو يعرف أن له أعداء أقوياء، وأنهم يترصدونه. وبالمناسبة، ماذا عن ذلك الصديق، ألم يكن متورطاً في فضيحة الميزانيات؟

إليزابيث: ـــ لا. إنه رجل يدور في مدار آخر.

غابرييلا: ـــ في مدار آخر... مثلنا.

إليزابيث: ـــ إنني متوترة... ألا يمكن التدخين هنا؟

غابو: ـــ لا. مازالت أمامنا ساعة عمل وليس من المناســـب أن يمتلئ المكان هنا بالغازات السامة. يمكننا أن نأخذ اســـتراحة إذا أردتم، حتى يتمكن المدخنون من الخروج للانتحار خارجاً.

مانولو: ـــ ألا يمكن فتح الباب ليتجدد الهواء؟

غابو: ـــ لا، لأن الملائكة سيذهبون. فالمسألة ليست مسألة صحة أو أخلاق، وإنما هي مسألة الإبقاء على الملائكة هنا، بجانبنـــا، لأطـــول وقت ممكن.



تكتيكات المسلسل الثعباني

غابو: ــ أنت يا غابرييلا تشتغلين في التلفزيون المكسيكي. تكتبين روايات تلفزيونية، أليس كذلك؟

غابرييلا: ــ أجل. لقد كتبتُ بعض الأشياء الأصلية وأنجزت كذلك بعض الاقتباسات. لقد وقعتُ بالصدفة تقريباً على اقتباس النسخة المكسيكية من مسلسل **ماريا ببساطة**، وكانت تجربة مثيرة للفضول بالنسبة إليّ. فبما أننا كنا قد أنهينا القصة بسرعة كبيرة، في حين كان الإعجاب بها يتعاظم باطراد، فقد اضطررنا إلى إضافة مئة حلقة جديدة لإرضاء المشاهدين.

غابو: ــ أمر لا يُصدق، أليس كذلك؟ فحسب مؤشرات الإعجاب الجماهيري تتنامى الشخصيات وتختفي وتموت وتنبعث حية...

غابرييلا: ــ يكون المرء مضطراً إلى العمل تحت الضغط المتواصل، لأنه يكون «على الهواء» دوماً، سواء بالمعنى الحرفي أو المعنى المجازي للكلمة.

غابو: ــ في أكبر المسلسلات الثعبانية الإذاعية، وهو مسلسل **الحق بالولادة**، لفيكس ب. كايغنت، كان ثمة شخصية باسم دون

رافائيل دي خونكو، وقد طلب الممثل الذي يؤدي الشخصية زيادة أجره، حين رأى كما يبدو أن الإعجاب بالرواية آخذ في التعاظم. ولكن كايغنت الذي لم يكن مستعداً لأن يرضخ للضغوط،أفقد الممثل صوته، أي أنه جعل الشخصية تصاب بانحباس النطق. وبما أن الشخصية كانت تحتفظ بسر خطير، فقد صار سؤال متابعي الإذاعة الكبير هو: متى سيتكلم دون رافائيل دي خونكو؟ حسن، لقد استمر الوضع على تلك الحال إلى أن توصلا إلى اتفاق بشأن الأجر. وبالمناسبة، أظن أن كايغنت هو أفضل من عرّف جمالية المسلسلات الثعبانية عندما قال إنه يعزو نجاحها إلى خصائصها في استدرار الدموع تحديداً. وقد قال: «إنني أنطلق من قاعدة أن الناس يريدون البكاء. وأنا أكتفي بتقديم الذريعة إليهم».

مانولو: ـــ لقد تكلمتَ حضرتك في إحدى المرات عن كمية الأمتار المكعبة من الدموع التي أريقت في بوغوتا مع مسلسل **الحق بالولادة**.

غابو: ـــ لا أتجرأ على حساب الكمية التي أريقت في أميركا اللاتينية كلها، في المسلسلات الإذاعية أولاً ثم في الأفلام بعد ذلك.

مونيكا: ـــ وأنا كانت لي في التلفزيون الكولومبي تجارب مماثلة لما حدث لغابرييلا.

غابو: ـــ أنتما روائيتا الورشة الكبيرتان، ولهذا سيكون من المهم أن تعرضا علينا تلك التجارب. فمن الرائع أن يتمكن المرء من الكتابة هكذا.. يحذف شخصية ويعزز أخرى لأن الجمهور يطلب ذلك... عندما تفعلان هذا، ألا تشعران بالحزن؟ ألا يبقى في داخلكما أي شيء؟ أنا أعرف أن هناك كتّاب روايات تلفزيونية يخجلون من مهنتهم،وهذا

في رأيي خطأ كبير... إنها مهنة مدهشة، تتيح إمكانية رواية القصص، وطهو الواقع، وتشغيل المخيلة وفق ما تمليه رغبات الجمهور. فأحدنا نحن الكتّاب يؤلف كتاباً ويبدأ بالانتظار ليرى ما الذي سيجري، ولكنه يعرف أن ما كُتب قد كُتب وانتهى، وليس هناك طريقة لمعالجته. فإذا قال له أحد القراء: «لم يعجبني أن فلانة قد ماتت في روايتك». آه، آسف جداً، ولكنني لا أستطيع أن أبعثها حية من جديد. أما في الرواية التلفزيونية بالمقابل، فإنك تسارع إلى إعادة الحياة إليها، لأنها لم تمت في الحقيقة، وإنما أصيبت بصدمة، أو كانت في حالة غيبوبة أو كوما...؛ ويبقى الجميع سعداء ومسرورين. وفلانة تعود إلى الحياة لأن اثنين وستين بالمئة من مشاهدي التلفزيون يرون وجوب بعثها حية. يا للروعة!

مونيكا: ـــ لقد كانت هذه هي إحدى المواصفات التي شجعتني على دخول هذا الوسط، وذلك حين انضممت إلى دورة كتّاب حوار تلفزيونيين يديرها بيرناردو روميرو. كان علينا أن نمضي في نسج القصة أسبوعاً إثر أسبوع، وشهراً إثر شهر، انطلاقاً من محور يتفرع منه ألف فرع، ذلك أنه عندما يكون أمام أحدنا مئتا حلقة، فإنه لا يبقى أمام المخيلة مفر من العمل.

غابرييلا: ـــ أنا دخلت إلى الوسط عبر الإنتاج. كنت مساعدةَ مساعدِ المساعد. والحقيقة أنني درست انثربولوجيا وبعد ذلك درست الاتصالات. وفي النهاية عينوني منسقة، ولكن ما كنت أرغب فيه دائماً هو الكتابة.

غابو: ـــ وأنا أيضاً في إحدى اللحظات، في عقد الخمسينيات، ذهبتُ إلى روما مصمماً أن أتحول إلى مخرج. أعني مخرجاً سينمائياً، لأن

التلفزيون في ذلك الحين لم يكن يُحسب له حساب. يجب الاعتراف بأن مهنة المخرج هي واحدة من أكثر المهن إجهاداً وصعوبة في الدنيا. ليس لأنها مهنة شخص يتوجب عليه التعبير عن نفسه عبر وسيلة شديدة التعقيد، وإنما كذلك بسبب الظروف التي يجب عليه العمل فيها: موقع التصوير يغص بالناس، وبالأجهزة وبالأنوار، وسط حرّ لا يطاق وتحت رقابة صارمة من قبل المنتج الذي لا يفلت السوط لأن كل تأخير وكل دقيقة إضافية في التصوير تكلفه عيناً تُنتزع من وجهه. فعندما يُحضر المنتج حصاناً أسود لأنه لم يستطع الحصول على الحصان الأبيض الذي طلبه المخرج، ويلح عليه هذا الأخير بالبحث عنه، يفكر المنتج قائلاً: «ماذا يظن هذا المخنث؟ أيظن أننا سنوقف التصوير من أجل نزوته؟» وباختصار، صنع السينما هو نضال متواصل. وهو في بعض الأحيان دليل على معجزة، لأن الفيلم كوسيلة تعبيرية يمكن له أن يكون حميماً جداً وشخصياً ــ وهناك الكثير من المخرجين والأفلام التي تؤكد ذلك ــ إلى حد يبدو معه وكأنه قد كُتب بخط اليد في أكثر أركان العالم هدوءاً...، ومع ذلك، وسط أي إعصار، وأي جنون أُنجز! وهكذا، عندما ذهبتُ إلى المركز السينمائي التجريبي في روما، ورأيت الموارد اللازمة لصنع السينما ــ وأنا أعني إضافة إلى الممولين: كل تلك الأجهزة الصناعية والتقنية والتجارية... ــ، قلت لنفسي: «اللعنة! لحسن الحظ أنني أملك آلتي الكاتبة»...، وتشبثت بها مثلما يتشبث الغريق بلوح من الخشب، وأحسست بالسعادة حين أدركت أنها لا تحتاج من أجل إنجاز مهمتها إلا إلى شريط الحبر والورق. ولكن دودة السينما بقيت في داخلي. ولهذا السبب أنا هنا. ولهذا السبب أقوم بتأسيس مدارس وتنظيم ورشات سينمائية.

مونيكا: ـــ أنا اكتشفت ميولي منذ وقت مبكر. وما رويته أنت يا غابو عن أمك في اليوم الأول، ذكرني بأسرتي. فقسم من أسرتي أصله من بوبايان، وهذه قرية صغيرة وتقليدية جداً. وعدد كبير من أفراد أسرتي، وخصوصاً جدتي، كانوا معتادين على رواية كل أنواع الحكايات، دون أن يوضحوا إذا ما كانت «حقيقية» أو «كاذبة». وأنا أتذكر لحظات سعيدة جداً من حياتي كطفلة، منبطحة على الأرض ذات البلاط الأحمر، لأستمع إلى جدتي وهي تتكلم عن خادمة لديها ـــ وهي زنجية روحانية ـــ كانت تُطلق في الليل ألسنة لهب زرقاء تتجاوز ارتفاع أوراق شجيرات الموز. ولم يوضح لي أحد قط إذا ما كان ذلك حقيقة أم خيالاً.

غابو: ـــ من عادة الأطفال أن يتحولوا إلى شخصيات من اختراعهم. فليس هناك ما هو أكثر توحداً في هذا العالم من طفل وحيد في بيت. فبما أن الكبار لا يرافقونه، فإنه يخترع أشباحه ويتعايش معهم. وفيما بعد، عندما يذهب إلى المدرسة، يتدبرون الأمر لاستئصال هذه الآلية منه، ويسهم الآباء في ذلك، وإن كانت الجدات لحسن الحظ يبقين تلك الشعلة الصغيرة حية.

مونيكا: ـــ الشيء الآخر في بوبايان هو أن الأموات لا يموتون. إنهم يبقون هناك. وقد كانت جدتي تتكلم مع اخوتها وزوجها، ودخلت أنا، دون أن أدري كيف، لأكون جزءاً من حوار الموتى ذاك. لقد طوّرتُ قدرات حوارية كانت تتيح لي التكلم بمفردي، مع نفسي، لوقت طويل. كنت أدخل إلى كافيتيريا مثلاً، وأرى شخصين يجلسان إلى طاولة، فأتخيل على الفور حواراً بينهما. وعندما انضممت بعد سنوات من ذلك إلى دورة لكتّاب الحوارات يشرف عليها روميرو،

لاحظ السهولة التي أجدها في صياغة الحوار، فقال لي: «ما يناسبك هو التلفزيون».

غابرييلا: ـــ وأنا كان يحدث لي شيء مشابه. ربما لأني كنت الأصغر سناً في البيت، محاطة باخوة كبار، فكنت أحبس نفسي في الحمام واستغرق في قصص أكون أنا فيها على الدوام البطلة بالطبع.

مونيكا: ـــ لقد كانت تلك الحوارات المتخيلة بالنسبة إليّ هي وسيلة للهروب أيضاً. فقد أمضيت في المدرسة خمس عشرة سنة من حياتي وأنا أنظر إلى الحديقة من خلال نافذة قاعة الدرس وأخترع قصصاً وحوارات تتيح لي التحليق بعيداً، والحلم...

غابرييلا: ـــ وأنا اضطررت إلى التخلي عن وظيفتي كمنسقة لكي يمنحوني فرصة الكتابة. فعندما برزت فكرة مسلسل «**ماريا ببساطة**» استدعوني لكي أكون منسقة العمل من الخارج، إذ كان هناك عدد من الكتّاب ينكبون على العمل و لم تكن الأمور تتقدم. فبدأت بإعادة ترتيب الحلقات مثل مجنونة إلى أن جمعنا المسؤول كلنا في أحد الأيام وسأل: «من رتب هذه الحلقات؟». فارتعب الزملاء كلهم وسارعوا إلى القول بأنني أنا. فقال المسؤول: «جميعكم ستذهبون إذن، وتبقى غابرييلا».

غابو: ـــ يبدو الأمر مثل حلقة في رواية تلفزيونية. فالشابة المتطلعة إلى أن تصبح كاتبة سيناريو، والتي ستسافر في اليوم التالي إلى باريس لتتزوج من فتى أحلامها، تتلقى عرضاً لكتابة رواية تلفزيونية، فتلقي كل شيء من النافذة وتبقى. إنها بداية عظيمة.

مونيكا: ـــ أو نهاية عظيمة.

غابو: ــــ في أحد الأيام، في مدينة مكسيكو، خرجتُ من المكتب ورأيت سيارة تكسي تتقدم وفيها زبون، ولكنها عندما اقتربت انتبــهتُ إلى أنها خالية، وليس هناك أحد إلى جانب السائق مثلما ظننت في البدء. أشرت إلى السائق عندئذ بحركة متعجلة، فتوقف وصعدتُ إلى السـيارة. اعتذرت من تعجلي الظاهري، فراح الرجل المسكين يندب: «أتــــرى، إنهم يخوزقونني. فالجميع يرون دوماً أن هناك أحداً بجانبي. في الســـــابق كان ذلك يحدث في الليل فقط، أما الآن فإنه يحدث في النهار أيضـــاً. لم أعد أعرف ما علي عمله». رويت الحادثة للويس بونويل فقال لي: «إنها بداية عظيمة. ومن المؤسف أنها لا تنفع لأكثر من ذلك». والآن، وبعــد أن قلبت الحادثة ألف مرة في رأسي، فإنني أفكر بأنها ربما تنفع كنهايـــة رصينة. فالسائق يقرر الاعتزال لأنه لم يعد يتحمل المزيد من ذلك الشبح الذي يرافقه على الدوام. هل يمكن أن تنتهي القصة هكذا؟ أنا أعـــترف بأن الحيرة، بالنسبة إليّ، مازالت قائمة. إنها مثل قصة **الاستبدال**، هـــذه القصة التي لم نتمكن قط من تطويرها بصورة مرضية في الورشة. هـــل ترغبون في أن نعود إلى المحاولة؟



القسم الثاني



الاستبدال

غابو: ــ تبدأ القصة بوصول سفينة من الأسطول الأمريكي. جماعة من البحارة الشباب الأصحاء ينـزلون على السلم الجانبي. جميعهم حليقو الرؤوس. هناك فتاة تحمل صورة فوتوغرافية تتفحص النازلين. تُوقف الفتاة أحد البحارة، وهو يشبه كثيراً الشاب الذي في الصورة، وتسأله إذا ما كان يريد أن يحقق صفقة كبيرة، ويؤدي في الوقت نفسه خدمة عظيمة. يوافق الشاب بدافع الفضول، وبينما هما يتناولان شيئاً في أحد مقاهي الميناء، توضح هي له: «هذه صورة أخ لي. انظر كم يشبهك. لقد أخذه أبواي إلى الولايات المتحدة عندما كان صغيراً، وكان الحفيد المفضل لجدتي. وفي أحد الأيام تلقينا خبر وفاته ولكننا لم نتجرأ على إخبار الجدة بذلك. واصلنا تلفيق الرسائل لها، بل والمكالمات الهاتفية أيضاً، وهي الآن على وشك الموت، ولكنها ترفض تقديم وصيتها ما لم تر حفيدها المعبود. إنها تملك ثروة طائلة. والشيء الوحيد الذي نطلبه منك هو أن تقدم نفسك على أنك أخي وأن تكون لطيفاً معها. وهكذا ستموت مطمئنة النفس، مقتنعة بأنها قد رأت حفيدها للمرة الأخيرة».

غابرييلا: ــ إنها قصة جيدة جداً.

غابو: ــ ولكن، هل هذه هي البداية أم النهاية؟ لم نتوصل إلى ذلك

غوتو: ـــ إنها البداية.

غابو: ـــ انتظر. أول ما يجب على المرء أن يتعلمه هنا هو أن الأشياء ليست بهذه السهولة. لا يمكنك أن تقول إنها البداية إذا كنت لا تعرف ما هي النهاية.

غوتو: ـــ لقد كانت ضربة حدس... هاجس قلبي.

إغناثيو: ـــ الشاب يتظاهر بأنه الحفيد والجدة تنتبه إلى الخدعة، ولكنها تُجاريه. وفي النهاية، تقول له العجوز إن لديها شيئاً تريد أن تعترف له به: إنه ليس ابن أمه المزعومة وهو بالتالي ليس حفيدها حقاً. وهي لا ترتبط معه بأي التزام.

غوتو: ـــ يا للسرعة التي تدهورت بها القصة إلى الميلودراما!

غابو: ـــ أنا لم أصل مطلقاً إلى هذا الحد. فأبعد ما خطر لي هو أن الشاب الغرينغو ينتبه إلى الوضع، ويبدأ بتوجيه الأمور إلى أن يستولي على كل شيء.

غابرييلا: ـــ وماذا لو أن البحار كان يعرف مسبقاً بأنهم ينتظرونه؟ فالفتاة تظن أنها «اكتشفته» في الميناء، أما هو **فيعرف** أنها ستختاره. هذه ستكون النهاية. وقبل ذلك نقدم كل علاقة الحفيد بالجدة. أو ربما أنه ليس حفيدها، ولكن هناك علاقة حنان قوية بينهما.

غابو: ـــ الاستبدال يحدث إذن عندما يموت الحفيد. ويكون الحفيد قد روى كل شيء للبحار، فيقرر هذا الأخير منذ ذلك الحين أن يحل محله ويضع خطة محكمة بحيث تجري الأمور بالضبط مثلما نراها تجري.

غابرييلا: ـــ والفيلم سينتهي هكذا: بوصوله إلى الميناء.

إغناثيو: ـــ ولا يتعرض لأي مخاطرة؟ من الممكن أن يقتلوه.

غابو: ــ هذا هو الجيد في السينما، يمكنك فيها أن تقتل كل من يفيض عن حاجتك.

إليزابيث: ــ من الممكن أن هذا الرجل يعيش دراما البحث عن هوية. فاندمج بقوة في شخصية الحفيد إلى حد أنه لم يعد قادراً على العودة لأن يكون هو نفسه. لقد تحول إلى شخص آخر.

مونيكا: ــ يتقمص بقوة شخصية الآخر فينتهي متحولاً إلى الآخر. هذه فكرة جيدة. ولكن هناك أشخاصاً كثيرين يجب أن يساندوا الكذبة؛ فقد كان للحفيد أصدقاء، وربما أكثر من خطيبة واحدة...

غوتو: ــ لقد مضى وقت طويل. ولا أحد...

غابو: ــ لا يمكن أن يكون قد مضى وقت طويل. فالشاب في سن الخدمة العسكرية.

إغناثيو: ــ إنه ضابط في البحرية. وعمره خمس وعشرون أو ثلاثون سنة.

مانولو: ــ فلنجعل الأمر معكوساً. ليس هو من دبر الخدعة، وإنما الناس الذين ينتظرونه ومعهم الصورة. إنه ضحية.

غابو: ــ ليس هناك أي شيء محدد بعد.

مانولو: ــ يصل الشاب، يوافق على المشاركة وعندما يظن بأنه بدأ يكسب الثروة وثقة العجوز، يكتشف أنه مجرد أداة يتلاعبون بها، وأن العجوز نفسها متواطئة في العملية. ويتعرض رجلنا للخطر بالطبع.

غوتو: ــ ولكن يتكشف في النهاية أنه الحفيد الحقيقي الذي كان يعتبر ميتاً. إنه الآن المنتقم، ومن سيعيد الأمور إلى نصابها.

غابو: ــ أفضل قصة استبدال كُتبت على الإطلاق هي **الكونت دي مونت كريستو** لإدمون دانتس. ويجب الانتباه إلى عدم الوقوع في تكرارها.

مانولو: ـــ في لحظة معينة، يؤكد هو بأنه **ليس** الحفيد، ولكن الجدة تفكر بأن ثمة خدعة في ذلك، لأنها مقتنعة بأنه هو.

غابو: ـــ القصص لا تُبنى على القاعدة وإنما على الاستثناءات. فالقصة تكون أكثر تشويقاً كلما كان فيها قدر أكبر من المصادفات. ولكنها يجب أن تكون مصادفات أصيلة وفريدة. ويجب أن تفاجئ الآخرين. ما زلنا لا نعرف حتى الآن إذا ما كانت القصة تبدأ أم تنتهي بمجيء البحار. وهل سيكون المخدوع أم أنه يأتي كمحتال، إنها تنويعات يمكن أخذها في الاعتبار؛ ولكن هناك احتمال ثالث، وهو أن تتظاهر الجدة نفسها بأنها قد دخلت اللعبة فتحبس نفسها فجأة في غرفتها مع ذلك الشخص وتخبره بالسر كله. عندئذ ستنقلب القصة رأساً على عقب: فالشاب سيتحول إلى متواطئ مع الجدة لخوزقة الآخرين. الجميل في هذا العمل هو أنه يصلح كقصة يمكن قلبها ظاهراً وباطناً.

بيتوكا: ـــ لقد خلفنا وراءنا مسألة الوصية.

غابو: ـــ يجب ألا نقيد أنفسنا بهذا الأمر. ففي سياق القصة يتوجب علينا أن نضيف العناصر أو نحذفها.

بيتوكا: ـــ إننا بحاجة إذن إلى معرفة أي الخيارات هو الأكثر جاذبية. أو الأكثر إنتاجية.

غابو: ـــ ويجب أن نعرف من هو الذي يروي الحكاية. أعني وجهة النظر التي سنروي من خلالها القصة.

بيتوكا: ـــ ألا تكون وجهة نظر المشاهد؟

غابو: ـــ والمشاهد... هل تراه يفضل أن يكون متواطئاً أم أن يفاجئوه؟

بيتوكا: ـــ يمكن له أن يكون متواطئاً معه، أعني مع البحار، فهو الذي سيأتي بالمفاجأة.

غابو: ـــ ولكن البحار ـــ في النسخة الأصلية على الأقل ـــ ليس هو الراوي. فهو سيدخل فجأة في قصة لها حيثياتها. ففتاة الصورة هي التي تعرف في تلك اللحظة ما الذي يحدث. ولهذا يجب علينا أن نتساءل: ما هي وجهة نظر الراوي؟ ومن خلال مَنْ سنقوم برواية القصة؟

بيتوكا: ـــ يمكن للسيناريو أن يبدأ به [البحار]. لا شيء يمنع أن يكون هو من يكتشف الفتاة في الميناء.

غابو: ـــ سيكون فيلماً آخر. ولماذا سنفضل هذه البداية على الأخرى؟ ليس هناك أي مبرر. يمكن لأحدنا أن يفعل ما يشاء ولكن شريطة البقاء مع بدايتين. أنا لا أقول إنه ليست هناك احتمالات أخرى، ولكننا إذا أردنا التقدم، فعلينا أن نحسم الأمر. أنا أقترح أن نلتزم بالفكرة الأصلية: هناك سفينة راسية، بعض البحارة ينزلون إلى البر، ثمة فتاة تحمل صورة وتجد الشخص الذي تحتاج إليه... ولنترك الآن مسألة البداية أو النهاية الحاسمة دون تحديد، فهي ترتبط بنوع آخر من المشاكل: هل تبدأ القصة هناك أم تنتهي؟

إغناثيو: ـــ الجدة لا تريد توزيع ثروتها ما لم يكن أفراد أسرتها، ومعهم الحفيد المحبوب، حاضرين. والفتاة والآخرون **يعرفون** أنها تموت.

بيتوكا: ـــ أما الجدة، فلا تعرف.

غابو: ـــ بل تعرف، ولكنها تتظاهر بأنها لا تعتقد ذلك.

إغناثيو: ـــ وعندما يخبرونها بأن الحفيد قد وصل، تقرر الجدة إعلان وصيتها: كل ثروتها تتركها له. ولسبب غريب يتحول المحتال إلى الوريث

الوحيد للعجوز. لقد كانت الفتاة قد وعدته بألفي أو ثلاثة آلاف دولار، وها هو الآن، فجأة، صاحب ثروة طائلة.

غابو: ــ إذا استطعت أن تفسر لنا ما هو ذلك «السبب الغريب»، فستكون لدينا قصة مكتملة. ولكنك لا تستطيع أن تقول إن طفلاً يولد في بيت لحم ويخرج في أحد الأيام لاجتراح معجزات، ثم تضيف بعد قليل: «ولسبب غريب» صلبوه. لو أن الحياة تسير هكذا، تحركها «أسباب غريبة»، فسيكون هذا العالم مخموراً.

إغناثيو: ــ أعني لأسباب لم تتضح لنا بعد.

غابو: ــ يجب أن يستقر في رؤوسنا أن العثور على خيط قصة هو أمر شاق جداً. إنه يتحقق، أجل.. ولكن ليس في دقيقة واحدة. وما لا يمكن عمله هو الانقياد وراء حلول سهلة. يجب على أحدنا أن يرتاب، وأن يتجادل مع نفسه. فما يريده الناس هو أن نروي لهم أموراً عن الناس، قصصاً يمكن لأحدهم أن يجد نفسه فيها، والتوصل إليها يتطلب عملاً.

إغناثيو: ــ ألم تُخترع حتى الآن آلة لصنع الحكايات؟

غابو: ــ أفترضُ أنها قد اخترعتْ.

غوتو: ــ وهي تعمل على تيار قوته ١١٠ أو ٢٢٠ على السواء...

مانولو: ــ وإذا ما انقطع التيار الكهربائي؟

غابو: ــ ستكون هذه إحدى حكايات الآلة.

إليزابيث: ــ أنا تروقني فكرة التعاقد مع حفيد مزيف لأن الجدة تطالب بمجيئه لكي تفتح الوصية. ولكن خلال الأيام التي يعيشها المحتال مع الأسرة، يأخذ بالتماهي مع شخصية الميت الذي جاء ليحل محله حتى يصبح ممسوساً به. وليس هناك بين الفتاة وبقية أفراد الأسرة من يعرف مع من يتعاملون في الواقع. وعندئذ تنقسم الأسرة نفسها إلى فريقين. فهناك من

جهة من يريدون مساندة الحفيد المزيف لكي يتقاضى جزءاً من الميراث ويحتفظون هم بالبقية، وهناك في الجهة الأخرى من يقررون بأن الطريقة الوحيدة لحل المعضلة هي في تصفية الشاب جسدياً.

غابو: ــ أنا تعجبني فكرة أنهم سيتواطؤون جميعهم في النهاية لقتله. ولكن يجب علينا أن نؤسس للقرار.. أن نبحث عن «السبب الغريب» الذي يدفعهم إلى التوصل إلى اتفاق فيما بينهم.

إغناثيو: ــ أظن أن الحل عندي.

غابو: ــ كيف؟ نحن لم نتقدم في الفكرة وهاأنتذا تملك الحل؟

إغناثيو: ــ يسمحون للشاب بالقيام بدوره، ولكن ما نكتشفه عند فتح الوصية هو أن الجدة لم توصِ بثروتها لأي واحد منهم، وإنما أوصت بها لِـ...

غابو: ــ **لمدرسة سان أنطونيو للسينما والتلفزيون.**

إغناثيو: ــ هناك بوليصة تأمين دسمة باسم الحفيد، ولكن الأقارب لا يستطيعون الحصول على قيمتها ما لم يُعثر على جسده.

غابو: ــ ولكن، كم من الوقت مضى على وفاة الحفيد؟

إغناثيو: ــ سنة. وهم بحاجة إلى الجثة ــ إنهم بحاجة إلى جسد في الواقع ــ لكي يتمكنوا من قبض قيمة التأمين، وهكذا... هل تتصورون ذلك؟...

غوتو: ــ يا للبحار المسكين.

غابو: ــ في أثناء ذلك تبقى السفينة راسية في الميناء، وفي مساء يوم الأحداث، يجرون تفقداً على متن السفينة ولا يكون رجلنا حاضراً.

غابرييلا: ــ يمكن للأحداث كلها أن تجري ما بين صباح ومساء اليوم نفسه.

غابو: ـــ تصل السفينة في الثامنة صباحاً وتغادر في السادسة مساء. وهذا تحدٍ حقيقي بالنسبة إلينا.

مانولو: ـــ خلال وقت قصير كهذا لا يمكن أن يحدث تبدل في هوية الرجل.

غابرييلا: ـــ إننا نقوم ببناء قصة دون أن نتوقف عند الأسباب. ما هي الأسباب التي دفعت الفتاة للذهاب بالصورة إلى الميناء؟

غابو: ـــ أنا ألمحت إلى بعض الأسباب: أهواء الجدة، الوصية... ولكن إذا لم تعجبكم فاستبدلوها.

غوتو: ـــ ربما يريدون أن يحتفلوا بعيد ميلاد الجدة الأخير بكل أبهة.

إليزابيث: ـــ هناك فيلم للأخوين تافياني، مقتبس من عدة قصص لبيرانديللو... في صقلية ثمة امرأة أمية تملي رسائل موجهة إلى أبنائها المهاجرين، وهناك شخص يتظاهر بأنه يكتب ما تمليه ويرسل تلك الرسائل التي لم تكن تصل إلى أحد بالطبع. وفي قصتنا، تعتقد الجدة بأنها كانت على اتصال دائم مع حفيد روحها، ولكن ذلك كله لم يكن سوى خدعة.

غابو: ـــ أفراد الأسرة يتظاهرون بأنهم يرسلون ويتلقون الرسائل، يجرون ويردون على اتصالات هاتفية مع الحفيد المزعوم...

مانولو: ـــ هل الجدة بلهاء؟ لقد بدأت أكره هذه العجوز المسكينة.

إليزابيث: ـــ من الجليّ تماماً أن هناك علاقة أوديبية ما بين الجدة والحفيد.

غابو: ـــ أشعر بالحاجة إلى تصور العجوز جسدياً. كيف ترونها أنتم؟ أترونها مجنونة تستخدم قبعات قش كبيرة؟

غابرييلا: ـــ ربما كانت ممثلة مشهورة في زمنها.

غابو: ــ إنها امرأة بدينة، هائلة، مندسة على الدوام في فراشها، ما بين وسائد من الأطلس... إنها ألمانية. وأول ما تفعله عندما يصل حفيدها المعبود، هو أنها تجرجر نفسها إلى أحد الكباريهات.

غابرييلا: ــ هذه الجدة لا تتوافق مع نمط الشخصية الذي كنا نتداوله حتى الآن.

غابو: ــ الحقيقة أن الجميع يعاملونها على أنها عجوز بائسة وهم يبقونها محشورة في فراشها عملياً. أما الآن، عندما ترى الحفيد، فإنها تقرر الانتقام: تلبس مثل ملكة وتنفذ رغبتها في الرقص في حلبة الرقص في كباريه مشهور. وهي تمسك بذراع الحفيد المحبوب.

غابرييلا: ــ لقد عادت إلى الحياة.

غابو: ــ كانوا قد أخذوا الحفيد عندما كان في السادسة أو السابعة من عمره؛ وهو الآن في الثلاثين أو الخامسة والثلاثين.

إليزابيث: ــ جميعهم يعتقدون بأنها ستموت من التأثر عندما تراه.

غابو: ــ ولكنها تنهض وتُثبت أنها حية أكثر من أي وقت مضى. وعندئذ لا يبقى أمام الأسرة من مفر سوى دس السم لها.

إليزابيث: ــ يمكن للعجوز أن تكون كذلك نمطاً من ريبيكا: الجميع يتحدثون عنها، ولا أحد يراها.

إغناثيو: ــ وماذا لو كان كل ما تريده الفتاة من البحار ببساطة هو أن يقتل العجوز ويختفي؟

غابو: ــ وما الحاجة في هذه الحالة إلى الصورة وإلى التشابه مع الحفيد؟

إغناثيو: ــ من أجل ترسيخ ثقة العجوز به. بل أكثر من ذلك، فهم لا يعرضون على البحار أي شيء... لا يحدثونه عن الجريمة إلا بعد أن يتولى دور الحفيد.

غابو: ــ ولكن عليه أن يثبت حضوره في السفينة. لا يمكنه أن يختفي من هناك هكذا ببساطة ودون مقدمات أو أسباب.

إغناثيو: ــ يمكنه الصعود إلى السفينة مرة في اليوم، و لم لا؟

غابو: ــ حسن. لقد جاءت السفينة إلى الترسانة. وستبقى هناك عدة شهور في التصليح. لا يمكنك أن تشكو يا إغناثيو، إننا نسهّل لك مهمتك.

إغناثيو: ــ بمجيء الحفيد المزعوم تكتسب العجوز حياة جديدة. وعندئذ، حين تدخل في اللعبة كل قضية الميراث، ينتهي بهم الأمر إلى أن يقترحوا عليه أن يقتل العجوز: أن يفعل ذلك في اللحظة المناسبة، ثم يصعد خفية إلى السفينة، ويرجع إلى بلاده ولا يعود أحد إلى الحديث في القضية. هذا هو ما يقنعونه به.

غابو: ــ ولماذا يوافق هو على هذا الاتفاق؟ هل من أجل المال فقط؟

إغناثيو: ــ أجل. ولكن ما لا يعرفه هو أن كل شيء مهيأ لكي تكتشفه الشرطة. إنهم ينصبون له فخاً. فيقتل الجدة، ويذهب إلى السجن، ويحصل الأقارب على الميراث.

غابو: ــ آه، هكذا؟ ألا يبدو هذا كله شديد السهولة؟ ها أنتذا تحلّ في سبع دقائق مشكلة قصة نحاول حلها منذ سنوات عديدة!

غابرييلا: ــ أظن أن أحد نواقص القصة هو أننا لا نعرف الأسرة. فالأسرة تبدو لنا دائماً ككتلة من الأشرار. ألا توجد تناقضات ما بين أفرادها؟

غابو: ــ هذا صحيح. يجب علينا أن نعرف أي نوع من الأسر هي هذه الأسرة. ثم البحار نفسه، من يكون؟ هل يتكلم الاسبانية مثلاً؟

غابرييلا: ـــ يجب عدم استبعاد هذا الاحتمال. وسيكون توافقاً مثل أي توافق آخر.

غابو: ـــ من الواضح أنه لا بد للحفيد عند بلوغ الأمور هذا الحـــد من أن يكون يتيم الأب والأم. ولهذا السبب تحبه الجدة أكثر من الآخريــن. إنه استمرارية أبيه، ابن العجوز المفضل.

مانولو: ـــ يمكن للأبوين أن يكونا على قيد الحياة، ولكنهما مطلقان وليس هناك أي اتصال بينهما.

غابو: ـــ لا. يجب أن يكونا ميتين. لم يعد أمامنا الآن مناص مـــن تسهيل الأمور.

غابرييلا: ـــ إذا كان الأبوان ميتين. فلماذا لم يلجأ أحد إلى أســـرة الأب لكي تتولى مسؤولية اليتيم المسكين؟

بيتوكا: ـــ لأنه لم يعد طفلاً. فعليه، وقد مات أبواه، أن ينظم وثائقه الشخصية، وأن يؤدي خدمته العسكرية.

غابو: ـــ ثمة معلومة قد تساعد في إضفاء المصداقية على القصة: لقد كان الحفيد بحاراً عندما مات. ولهذا فإنهم يبحثون عن بحار. ولدى الجـــدة صور للحفيد وهو بالزي الرسمي للبحرية.

بيتوكا: ـــ انتسب إلى البحرية عندما مات أبواه. يجب أن يكـــون عمره أكثر من ثمانية عشر عاماً، وهذه هي السن التي يلتحقون فيها بالخدمة العسكرية في الولايات المتحدة.

غوتو: ـــ لا يمكن أن تكون لدى الجدة صور له وهو بالزي البحري لأنها ستنتبه إلى الاستبدال. منذ كم من الزمن تلقت الصور؟

غابو: ـــ لقد أرسل لها الحفيد صوراً فورية، لا تتميز فيها الملامـــح جيداً. ثم إن الشاب الآخر يشبهه فعلاً.

غابرييلا: ــ وابن العجوز، أعني أبا الحفيد ــ ولندعوه خوسيه ــ كان قد تزوج من أمريكية. يموت خوسيه وتقرر أرملته أن تأخذ صغيرها إلى الولايات المتحدة. وتضطر الجدة، وفي قلبها غصة، إلى الموافقة على أخذ حفيدها الحبيب بعيداً عنها.

غابو: ــ من الجيد معرفة هذا كله، لأنه قد يأتي قارئ أو مشاهد ويوجه إلينا على حين غرة هذا النوع من الأسئلة فيزلزل لنا القصة كلها.

غابرييلا: ــ تمر السنون وتموت الأرملة عندما يكون ابنها على وشك الدخول إلى الكلية البحرية. وتكون الجدة مطلعة على كل ذلك في حينه.

غابو: ــ فتكتب إلى الحفيد: «لماذا لا تأتي؟ تعال لتتعرف على أسرتك».

غابرييلا: ــ ربما يمكن لأحدنا هكذا أن يفسر ذلك الحب، المختلط بالأسى، الذي تشعر به العجوز تجاه هذا الحفيد. وهناك غيرة العم ــ فلنسمه بيدرو ــ، الابن الذكر الآخر للجدة.

غابو: ــ وبيدرو هذا، يمكنه عندما يحين الوقت أن يحرض على الجريمة...

غابرييلا: ــ هو لم يحب أمه أبداً، أو من الأفضل القول إنه لم يشعر أبداً بأنها تحبه. لقد كان خوسيه هو الابن المفضل على الدوام. أما الفتاة بالمقابل، ابنة بيدرو، فتحب الجدة. وربما تقع كذلك في غرام ابن عمها المزعوم منذ أن تراه في الميناء.

إليزابيث: ــ هذا يعني أنه كان للجدة ابنان: خوسيه، وهو الابن المفضل الذي يموت ويترك زوجته الغرينغية أرملة، وبيدرو الذي راح يراكم الأحقاد على امتداد السنين. إنه والد الفتاة. وبالمناسبة، إن بيدرو وزوجته

على السواء يجعلان حياة خوسيه والغرينغية مستحيلة، وربما أن هذه الأخيرة تغادر بسبب ذلك... والآن، عندما يرجع الحفيد المزعوم، يُطلق بيدرو آلية المأساة. هو وزوجته، لأنها امرأة شريرة أيضاً.

غوتو: ـــ وسيكونان هما من يدبران عملية قتل الجدة.

غابرييلا: ـــ أما الفتاة بالمقابل فلا يراودها الشك في شيء. بل إنها تقع سراً في غرام الشاب.

غابو: ـــ أنا أفضل أن يجري كل شيء خلال أسبوع، بينما السفينة راسية في الميناء.

غابرييلا: ـــ المسألة ليست معقدة. فلدينا نصف دزينة من الشخصيات فقط.

إليزابيث: ـــ هناك أمر لم يتضح بعد: إذا كان الحفيد الحقيقي قد مات، فلماذا لا يخبرون العجوز بذلك فجأة لكي تصاب بسكتة قلبية، وينتهون من هذه المسألة؟

غابو: ـــ لأن موت العجوز في هذه الظروف سيكون مشكلة بالنسبة إليهم، ربما هي مشكلة متعلقة بالإرث. ولكن هناك سبب ما مازلنا لا نعرفه، يجعلهم بحاجة إلى أن يكون الحفيد المزعوم موجوداً.

غابرييلا: ـــ هم يعرفون أن العجوز ستتنازل له عن كل ثروتها.

غابو: ـــ يا للأسف! هل هي دراما نقود فقط هذه التي نصنعها؟ ألا يمكننا التفكير في شيء أكثر أصالة؟

إليزابيث: الحفيد الحقيقي لم يمت. لقد فقدوا الاتصال به، ولكنهم يعرفون أنه حي. بل أكثر من ذلك، فلنرجع إلى الفكرة البدائية بأنهم جعلوا العجوز تعتقد بأنهم كانوا على اتصال معه طوال ذلك الوقت.

غابو: ــ لقد خطرت لي الآن خبطة مدوية: الحفيد لم يكن له وجود قط. فخوسيه والغرينغية جعلا العجوز تعتقد بأهما أنجبا ابناً وقد قاما بإرسال بطاقات عيد ميلاد وصور أطفال آخرين.

غوتو: ولماذا فعلا ذلك؟ ما الذي يرميان إليه من هذا؟

غابرييلا: ــ كانت الغرينغية حاملاً وأجهضت. و لم يشاءا أن يخبرا العجوز بذلك.

غابو: ــ اخترعا الحفيد حتى لا يفقدا روابطهما مع الجدة.

إليزابيث: ــ ولكن هذا يُبطل المشهد الأول، أعني مشهد الفتاة حاملة الصورة في الميناء.

غابو: ــ لا، لأهما كانا يرسلان صوراً، ورسائل، وذكريات...

غوتو: ــ العجوز تحتفظ بسر لن تخبره إلا للحفيد، ولا أحد سوى الحفيد. ولهذا فإنهم بحاجة إلى البحار أيضاً.

غابو: ــ نحن ندور حول هذا الأمر منذ سنوات: العجوز تحتفظ بسر، أجل، ولكن ما هو هذا السر؟ ويبدأ أحدنا بالتفكير في أنه لا أهمية لأن يكون الحفيد حياً أو ميتاً أو حتى لو أنه لم يوجد على الإطلاق. منذ أن ينـزل البحار من السفينة وتقترب منه الفتاة لا تعود هناك طريقة لوقف هذه القصة.

إغناثيو: ــ ولكن لا توجد كذلك طريقة للتقدم بها.

غوتو: ــ لدى العجوز ابنان، أليس كذلك؟ وماذا لو أن أحدهما، المدعو بيدرو، لم يكن ابنها في الواقع؟

إغناثيو: ــ لا حاجة إذن إلى الحفيد في هذه الحالة.

غابو: ــ يخترعون لها حفيداً ليبتزوا منها الأموال. ولكن لو فكرنا جيداً، ألا ترسل الجدة نقوداً إلى خوسيه وزوجته الغرينغية دون وساطة الحفيد؟ أي نوع من النساء هي؟

غوتو: ـــ إنها جدة قاسية.

إليزابيث: ـــ وشديدة البلاهة، بحيث تسمح لهم بأن يخدعوها طوال كل تلك السنوات.

غابو: ـــ لنتخلَّ عن درامية اختلاق الحفيد. فالدراما تتلخص في معرفة حاجتهم إلى ظهوره الآن. أنا أرى المشهد كما يلي: البحار الشاب يطرق الباب، يقدم نفسه على أنه الحفيد الضائع فتستقبله الجدة بالمعانقات. هل مات الحفيد الحقيقي أو أنه لم يوجد قط؟ لا أحد يعرف، ولا حتى المشاهد. متى سنكشف السر، أياً كان هذا السر؟ لا نعرف ذلك أيضاً. نواة القصة في حلول شخص محل آخر. فما أن يدخل البحار اللعبة، حتى يسقط كل ما عدا ذلك من تلقاء نفسه.

غوتو: ـــ لماذا؟

غابو: ـــ لأن الطرح بسيط جداً. الحل يجب أن يكون عبقرياً ومفاجئاً، ولكن ليست هناك حاجة إلى أن يكون معقداً.

غوتو: ـــ وماذا لو أننا روينا قصة أب وابنه بدل أن تكون قصة جدة وحفيد؟ فالبحار لا يحل محل حفيد، وإنما محل أب.

غابو: ـــ الفكرة ليست سيئة. هناك طفل بلا أب في الأسرة. أو بكلمة أخرى، طفل لا يعرف أو لا يتذكر أباه. فهم يقولون له دائماً بأن الأب يقضي حياته في الترحال لأنه بحار. ولكن تأتي اللحظة التي لا يعود فيها تأخير حضوره ممكناً فيقررون الحصول على أب للطفل. و لم لا؟

غوتو: ـــ ويقدمون له الأب المزيف؟

غابو: ـــ هذا دور يمكن لهم أن يسندوه إلى أي صديق للأسرة لا يعرفه الطفل.

مانولو: ـــ ونرفع العجوز عن كاهلنا.

غابرييلا: ـــ لقد قمنا بالدوران في دائرة. وصلنا إلى نقطة موات.

غابو: ـــ إنها محاولة أخرى فاشلة.

مانولو: ـــ نحن نقول فيما بيننا، عندما يظن أحدنا أنه لا بد له من مواصلة تقليب قضية ما: «علينا أن نواصل إعطاءها ورشة». فهل تريدون أن نواصل «إعطاء الورشة» للطفل أم للعجوز؟

غابو: ـــ لا أحد منهما. أنا لستُ معتاداً على تقديم نصائح، ولكنني سأطلب منكم جميلاً: عندما تخرجون من الورشة، لا تواصلوا التفكير في القصة التي ناقشناها، لأنها ستسبب لكم عسر هضم. إننا هنا مثلما في ورشة نجارة، فعندما ينتهي أحدنا عليه أن يضع أدواته جانباً، ولا يحملها معه إلى البيت... تطفأ مجموعة آلات الشغل ولا يُعاد تشغيلها حتى اليوم التالي. أما إذا فعلتَ عكس ذلك، فماذا سيحدث؟ لن تستريح، تأتي في اليوم التالي مشوشاً، محمر العينين، محاصراً بكمية الأشياء التي تصورتها، والتي حلمت بها... وربما ليست هناك أي واحدة منها تنفع لأي شيء.

مانولو: ـــ يبدو لي أنك أنت أيضاً لا تستطيع أحياناً أن «تطفئ الآلة»، فهناك قصص غير مكتملة لا يمكن لك أن تنتزعها من رأسك.

غابو: ـــ أنا أقول إنها هواجس متقطعة. تأتي وتروح... أتذكر قصة بطريرك مكسيكي تحول إلى رئيس للجمهورية بفعل الظروف؛ وقصة امرأة تنتحر دون سبب ظاهر... ولكنني أعتقد الآن أنه سيكون من الأفضل أن نناقش تجربة شخصية. فقد ثبت أنه حين ينطلق المرء من تجربة شخصية، يجد سهولة أكبر في التقدم بالقصة. إنها ليست أفضل ولا أسوأ، ولكنها ببساطة أكثر راحة. من يريد أن يجرب؟

إليزابيث: ـــ أنا جرى لي أمر في نيويورك، قبل عشرين سنة...

غابو: ـــ عفواً يا إليزابيث، ولكنني أرى أن غوتو أيضاً لديه ما يرويه. هل تعطينه الكلام؟

إليزابيث: ـــ أجل، بالطبع. أعذروني. لم أنتبه إلى أنه كـــان هنـــاك متطوع آخر.

غابو: ـــ هيا يا غوتو، أروِ لنا هذه المغامرة...



الصوفا

غوتو: ــ قبل بضع سنوات ذهبت لقضاء الصيف مع أسـرتي في منتجع باريلوتشي، وهناك تعرفنا على زوجين من بوينس آيرس يبـدوان وكأنهما في شهر العسل. لقد كانا لطيفين جداً. وأتيحت لنا الفرصـة لنأكل معاً، ونخرج في رحلات معاً، ووصل الأمر إلى قيام نـوع مـن الصداقة فيما بيننا. علمنا أنهما متزوجان منذ عدة سنوات، وأن لديـهما أبناء، وأنهما يديران وكالة للاتصالات الشخصية، كجسر بـين أنـاس يريدون التعرف على أشخاص مشابهين لهم...

إليزابيث: ــ وكالة قلوب متوحدة...

غابو: ــ هذا جميل. أرغب في أن نركب قصة جيدة عن القلوب المتوحدة.

غوتو: ــ بعد شهور من ذلك، عندما انتقلتُ إلى بوينس آيـرس لأدرس السينما، جاء أبواي لزيارتي وقررا الاتصال ببيتر لتحيته ودعوتـه لتناول القهوة. وكنت أعيش حينئذ في فندق قريب من شقته.

إليزابيث: ــ بيتر هو الزوج الذي تعرفتم عليه.

غوتو: ــ أجل. وقد جاء ــ وكان لطيفاً كالعادة ــ وأخبرنـا بأنه قد انفصل عن زوجته وأنهما مـازالا يمارسـان العمـل نفسـه، منفصلين. وأنه يعيش وحده، في شقة من غرفتين، وعندئذ بالذات دعاني

للعيش معه. قال لي: «عليك فقط أن تشتري صوفا وتضعها في الصالة لتنام عليها». وقد كان العرض مغرياً بالنسبة إلي، لأن الفندق كان غالياً على الرغم من تواضعه. وهكذا اشتريت الصوفا، وأخذتها إلى البيت، وأوضح لي بيتر: «حسن، اسمع.. يجب الانتباه هنا إلى أمر واحد فقط: عليك أن تغادر الشقة عند الظهر ولا ترجع إلا بعد العاشرة ليلاً، لأنني أترك الشقة خلال هذا الوقت لطبيبة نفسية صديقة، تستخدمها كعيادة.» لا بأس، في كل يوم كنت أغادر الشقة ظهراً، فأزور صديقاً، وأتجول في أنحاء بوينس آيرس لأتعرف على المدينة، ثم أذهب إلى المعهد — فهذا هو سبب وجودي هناك — وأنتهي من الدروس في حوالى الساعة الحادية عشرة ليلاً. وهكذا كنت أعود إلى الشقة في منتصف الليل تقريباً.

إليزابيث: — وكل شيء على ما يرام.

غوتو: — دون أية مشكلة. روتين محض. إلى أن كانت ليلة وصلتُ فيها إلى البيت في الساعة المعهودة، صعدت في المصعد، وخرجت إلى الممر، أخرجت المفتاح، فتحت الباب... وكان ذلك كما لو أنني أدخل موقع تصوير أفلام بورنو!

غابو: — هذا ما كان منتظراً.

غوتو: — صحيح؟ أنا لم أكن أتوقع ذلك.

غابو: — أنتَ كنت طفلاً ساذجاً. كنتَ آتياً من الأقاليم الداخلية.

غوتو: — أجل، يجب عليّ أن أعترف بذلك. وعندما رأيت أن على صوفتي...

غابرييلا: ــ هذا هو ما منحك الشجاعة. فقد كانوا يستخدمون صوفتك.

مانولو: ــ يستخدموها في جلسة تحليل نفسي عملية.

غوتو: ــ تصوروا كم كان مقدار دهشتي. لقد كانت هناك صديقة لبيتر، وكان قد عرفني عليها في إحدى المرات، تمسك بالصوفا ومعها رجلان. وفي الجهة الأخرى، كانت هناك امرأة ــ لم أكن قد رأيت وجهها قط ــ مع رجل آجر بجانبها. وقفت أتأملهم مذهولاً، والتفتوا هم ونظروا إليّ كما لو أنهم ينظرون إلى شبح. و لم أجد ما أقوله سوى: «المعذرة»، وأغلقت الباب. كنت أرتجف، وفكرت: «أأكون قد أخطأت بالشقة؟».

غابو: ــ ألم تتعرف على صوفتك.

غابرييلا: ــ لا تكن قاسيا يا غابو. دع الفتى يكمل حكايته.

غوتو: ــ كانت صدمة رهيبة. هرعت إلى المصعد وبينما أنا أنتظر وصوله رأيت صديقة بيتر تلك تخرج وثدياها مكشوفان، وتقول لي:«آه، اعذرني يا غوتو، لقد أعارني بيتر الشقة لأقيم حفلة صغيرة مع الأصدقاء... لن أدعوك إلى الدخول لأن هؤلاء الزعران سيأخذونك».

مانولو: ــ سيأخذونك؟

غوتو: ــ أنت تعرف ما الذي يعنيه هذا، أليس كذلك؟

مانولو: ــ يا لهم من برابرة! أعتقد بأنها كانت تمزح.

غوتو: ــ أنا لم أحاول التأكد من ذلك. وقد بقيت المرأة هناك في الممر، تقول لي إن الحفلة قد انتهت، وإنها ستخرج لتناول فنجان قهوة معي...

غابو: ــ إنها تريد مواصلة العربدة معك.

غوتو: ـــ وصل المصعد، فحييتها مودعاً ونزلت، وبينما أنا أجتاز بهو المبنى رأيت بيتر قادماً وهو ينظر إلى ساعته. يبدو أنه كان ينتظرني في الأسفل، ولكنه ابتعد لحظة على ما يبدو، وكان ذلك في الوقت الـــذي جئت أنا فيه.

غابو: ـــ كان يريد أن يوقفك.. أن يمنعك من الصعود.

غوتو: ـــ وكان يبدو قلقاً. قال لي:«تعال يا غوتو لنلعب جولـــة بلياردو، ولتشرب معي كأساً من الجن». رباه، في مثل هذه الســـاعة! مشينا ثلاث كوادرات ودخلنا إلى صالة بيلياردو. أخبرته بما حدث فقال لي: «أجل يا رجل، أجل.. لقد نسيت أن أخبرك، فهذه الصديقة طلبت مني أن أعيرها الشقة لتقيم فيها حفلة». بقينا هناك حوالى ســـاعة مـــن الزمن. وعندما رجعنا، ذهبت إلى المطبخ لأبحث عن شيء ما لم أعـــد أتذكره، وحين فتحت درج أدوات المائدة، رأيتُ حزمة أوراق نقديـــة، ما يعادل ثمانين دولاراً تقريباً. أغلقت الدرج بسرعة دون أن ينتبـــه إلى ذلك. وكانت هناك على الأرض عدة علب بيـــتزا وحـــوالى عشـــر زجاجات شمبانيا فارغة، فكان هو يتظاهر بالبلاهة، ويأتي ليقـــول لي: «انظر كيف تركوا لي البيت»، ولكنه فتح درج أدوات المائدة في أثنـــاء ذلك وأخرج النقود، دون أن يلاحظ أنني انتبهت إلى الأمر.

إليزابيث: ـــ لقد كان لدى الرجل بيت مواعيد في الواقع.

غوتو: ـــ ربما كان يخدع السذج الغافلين بأن المرأتين همـــا مـــن النساء المتوحدات اللواتي يبحثن عن نصفهن الآخر.

غابو: ـــ وكان يتقاضى أجر شقة الغراميات، ولكـــن الصوفـــا جاءته بالمجان.

مانولو: ـــ كان عليه أن يدفع لك عمولة يا غوتو.

إليزابيث: ـــ ولكن شقة غراميات بيتر تبدو متواضعة علـــى أي حال بالمقارنة مع شقة جوزيه كارلوس الفيس دوس سانتوس.

غوتو: ـــ أنا واثق من ذلك. ولكنني أعود إلى قصتي: بعد أسبوع من ذلك، وبينما أنا في المعهد مع جماعة من الزملاء ـــ وكنـــا نســتعد لتصوير فيلم قصير ـــ رن جرس الهاتف، وكانت تلك المرأة، صديقـــة الصوفا، وقد قالت لي: «آه، كم جميل أنك موجود يا غوتـــو... أنـــا وصديقتي فُتنا بالوجه الذي أبديته حين رأيتنا في ذلك اليوم. إننا مجنونتان بك.. لماذا لا تأتي لتتناول فنجاناً من القهوة معنا؟» داخلني الخوف، ولم أجد ما أقوله لها سوى إنني سأتصل فيما بعد، ولكنني لم أتصل بـالطبع. الواقع أنني كنت أشعر بأن شيئاً رهيباً سيحدث لي إذا ما اتصلت بها.

غابو: ـــ شيء رهيب أو لذيذ.

إليزابيث: ـــ أو خطير.

غوتو: ـــ لقد ارتعبت إلى حد أنه قبل أن ينقضي الشهر كنت قد انتقلت من البيت. وذهبت إلى بنسيون.

إليزابيث: ـــ ألم تر بيتر بعد ذلك؟

غوتو: ـــ لم أعد إلى الاتصال به مطلقاً. وفي كل لحظة كـــانت تداهمني الشكوك: ما الذي كان سيحدث لو أنني وافقت علـــى تلـــك الدعوة إلى فنجان قهوة؟

غابو: ـــ القصة جيدة جداً. وأصيلة جداً. لدي انطبـــاع بأنهـــا ستفسد إذا ما أضيف إليها شيء.

غوتو: ـــ أترى أنها مناسبة؟

غابو: ـــ ككوميديا.. وتنتهي بمشهد تذهب فيه أنـــت لـــترهن الصوفا في أحد بيوت الرهونات، وتكتشف هنـــاك أن مـــن تتســـلم المرهونات هي تلك المرأة.

غوتو: ـــ بجد.. ألا تحتاج إلى نهاية؟

غابو: ـــ تصورها كقصة بوليسية. سيدة محترمة جداً، لها وجنتان مفضضتان، ترد على إعلان وكالة متخصصة في العلاقـــات العاطفيـــة، معتقدة أنها ستجد نصفها الآخر فتقع في مصيدة.

غوتو: ـــ أي نوع من المصايد؟

غابو: ـــ لا أعرف. تقع في شيء غريب.. موقف غريب.

مانولو: ـــ وماذا لو أن سيداً محترماً هو الذي يقع في ذلك الموقف الغريب؟ يذهب إلى الوكالة باحثاً عن أمر ما مثلاً.

غابو: ـــ الشيء الوحيد الذي يمكنك أن تؤكده أنتَ ياغوتو هـــو أنك لن تمر بمفاجأة مثل تلك.

غوتو: ـــ أتعني رؤية خمسة وجوه مثل **تلك** التي نظرتْ إليّ؟ لـــن أعرف مثل ذلك الأمر بالتأكيد.

غابو: ـــ بدا لك وكأنهم على بعد شبر واحد من أنفك، أليـــس كذلك؟ لقد كانت لقطة زوم.

مانولو: ـــ بزاوية منفرجة، من أجل التمكـــن مـــن الإحاطـــة بالأشخاص الخمسة دفعة واحدة.

غابو: ـــ ما هو واضح تماماً أنه إذا ما صُنع فيلم من هذه القصـــة، فيجب أن يكون عنوانه: **الصوفا**.

غابرييلا: ـــ **صوفا غوتو**.

مانولو:ـــ **خمسة على صوفا**.

غوتو: ـــ بالمناسبة، عندما انتقلت من البيـــت وذهبـــت لنقـــل الصوفا، انتبهت إلى أمر. لقد كانت هناك لطخة أحمـــر شـــفاه علـــى حافتها... أهي من تلك المرأة التي كانت تعض عليها!

غابو: ـــ لا تواصل يا غوتو، لأنك إذا واصلت على هذا الإيقاع فسيستمر الفيلم خمس ساعات، مثل النسخة الأولى من **الساموراي السبعة.**

غوتو: ـــ لم أروِ هذه القصة لأحد قبل المجيء هنا.

غابو: ـــ لست أدري كيف ستتدبر الأمر لترويها بنبرة كوميدية. بالرغم من الأشياء الرهيبة التي قد تكون جرت!

إليزابيث: ـــ **الصوفا** يمكنها أن تكون كذلك قصة المعرفة الأولية.. قصة شاب بريء، نشأ في مدينة في الأقاليم، يسافر إلى العاصمة ويكتشف هناك المهاوي القاتمة للنفس البشرية.

مانولو: ـــ كم كان عمرك آنذاك يا غوتو؟

غوتو: ـــ ثمانية عشر عاماً.

غابو: ـــ هناك شيء لم يتضح لي. من هو بيتر؟ ما الذي كان يريده منك؟ لماذا دعاك للسكن في بيته، مادامت لديه التزامات غريبة؟

غوتو: ـــ ربما لكي نتقاسم النفقات مناصفة. فقد كان في ضائقة مالية على الدوام. لقد كان عمره يزيد على الأربعين وكان مدمناً على الكحول تماماً: أظن أنه كان يشرب لترين أو ثلاثة لترات من الجن يومياً.

إليزابيث: ـــ وهل كنتَ تدفع إيجاراً؟

غوتو: ـــ لا، ولكنني كنت أتقاسم معه نفقات الهاتف، والكهرباء، والغاز...

غابو: ـــ لو أننا نعرف لماذا أراد أن تكون أنت معه هناك لاكتملت لدينا القصة. ألا يكون قد وضع عينه عليك منذ تعارفكم في باريلوتشي؟

غوتو: ــــ بأي معنى؟

غابو: ــــ ألا يبدو لك غريباً أن يقدم لك بيته في حين لديه كل تلك المشاكل في التوقيت، والطبيبة النفسية، والصديقات، إلى آخره، إلى آخره؟ وماذا عن الزوجة؟ هل عدت إلى رؤية زوجته في بوينس آيرس؟

غوتو: ــــ أجل، كانت تعيش مع أبنائها: ابنان من الزوج السابق، وواحد، وهو الأصغر سناً، من بيتر.

غابو: ــــ أنت ما زلت حياً بمعجزة يا غوتو. فلأسباب أقل من هذا الذي فعلته أنت بدخولك بوداعة إلى مصيدة الفئران تلك، يمزقون رجلاً إلى أشلاء، ويدسونه في كيس ويرسلونه إلى الجحيم.

إليزابيث: ــــ أأنت متأكد من أن الرجل لم يكن شاذاً جنسياً؟

غوتو: ــــ إنه ليس كذلك، بل على العكس، فقد كان يأتي بصديقات إلى غرفته على الدوام.

مانولو: ــــ صديقات أم متنكرون بزي صديقات؟ لعل الرجل كان أعسر.

غابو: ــــ ألم يكن يُسمّنك لكي يبيعك؟

غوتو: ــــ أنا؟ ليبيعني لمن؟ لنسائه؟

غابو: ــــ لقد كان مهووساً كاملاً، ويمكنك أن تكون واثقاً من ذلك. وأنت وقعت بين يديه حين كنت فتى في الثامنة عشرة!

غوتو: ــــ ربما كان مجنوناً بعض الشيء، ولكنني لا أظن أنه كان خطراً. و لم يستمر الأمر في نهاية المطاف سوى شهرين أو ثلاثة... وبعدها حملت أمتعتي وذهبت إلى بنسيون. إلى بنسيون دون حمام ويغص بالفئران...

غابو: ـــ ولكن كانت لديك صوفاً خاصة بك وحدك، أليـــس كذلك؟

غوتو: ـــ شكراً يا اليزابيث. يمكنك الآن أن تقدمي اعترافك...

غابو: ـــ أجل، أخبرينا... ما الذي جرى لكِ في نيويورك منـــذ عشرين سنة؟



حول لا تطور الأنواع

إليزابيث: ـــ لقد حدث ذلك في معرض ضخم، أو في سوق مهرجاني.. مكان يشبه ديزني لاند. وكان التجول في المكان يتم في قطار صغير، مما يتيح للزائر التنقل من منطقة إلى أخرى في عالم المستقبل الذي يغص بمركبات فضائية، وتلسكوبات، وألعاب إلكترونية، وحرب نجوم... كل شيء هائل ومؤثر. وفي منطقة منفصلة، حيث يوجد ما يشبه حديقة حيوان مخصصة للتعريف بالقارة الإفريقية، ينتصب قفص ضخم في داخله غوريلا. ومما يلفت الانتباه أن الغوريلا كان يجلس على حجر، متخذاً الوضع الطبيعي **للانسان الحكيم**. ولكنه حين يرى السائحين يقتربون، يسرع إلى الإمساك بقضبان القفص الحديدية ويبدأ الصراخ. أحسست بالخوف. وسرعان ما تحول خوفي إلى هلع عندما انتبهت إلى أنني **أفهم** صرخاته. فقد كان يصرخ: «بيندامونهانغابا، كاراغواتاتوبا!»... وكاد قلبي أن يخرج من صدري، لأن تلك الكلمات هي أسماء أماكن.. أسماء مدن برازيلية... أجل، أنتم تضحكون الآن، وأنا نفسي أضحك، ولكنني أقسم لكم إن اضطرابي آنذاك بلغ حداً لم أعد أعرف معه ماذا أفعل. لقد أحسست بالغم لاكتشافي أن ذلك الغوريلا، أو بكلمة أدق، ذلك **الإنسان الحكيم**، هو في الواقع أحد مواطني: أحسست بالحزن، بالسخط، بالخجل... وعندما استعدتُ هدوئي، فكرت: هنا يوجد فيلم.

غابو: ـــ كان لابد من البدء بالتساؤل عمن هو ذلك الرجل، وكيف كان يعيش في البرازيل، وكم من الأمور مرّ بها قبل أن يتحول

إلى غوريلا نيويوركي. هل تلاحظون ذلك؟ إنه داروين مقلوباً! ليس كيف توصل الغوريلا للتحول إلى إنسان، وإنما...

إليزابيث: — إنه لا تطور الأنواع.

غابو: — قولي لي: ما الذي كان يصرخ به ذلك الكائن؟

إليزابيث: — إنها أسماء أطلقها السكان الأصليون القدماء. وهناك مناطق وشواطئ بالقرب من ساو باولو تسمى بهذه الأسماء، بينداموهانغابا وكاراغواتاتوبا، بحيث أنني كنت أفكر بهلع وأنا أسمعه: «رباه، ما هذا! إنني أفهم لغة القرود!».

غابو: — وعندما انتبهت إلى أن الغوريلا هو في الواقع مواطنك، ألم يخطر لك أن تقتربي منه وتقولي له شيئاً؟

إليزابيث: — لا. لقد بقيت متحجرة، بكماء. ففي تلك اللحظة ظهر قطار صغير آخر يقترب، فأسرعت بالركوب لكي أبتعد من هناك. وفي الطريق بدأت أفكر: كيف وصل هذا التعس إلى هنا؟ كيف وجد هذا الزنجي البرازيلي البائس الطريقة للبقاء على قيد الحياة في بلاد مثل الولايات المتحدة؟ لقد كان أمراً جنونياً.. سوريالياً.

غابو: — هل تقبلين الزواج من ذلك الغوريلا؟

غابرييلا: — من الغوريلا أم من الرجل الذى يقوم بدور الغوريلا؟

غابو: — إنني أفكر في إمكانية أن يكون ذاك الذي في القفص هو غوريلا، وليس رجلاً. غوريلا متعلم، ذو عادات حميدة، يتقن اللغة تماماً، لأنه كان قد ولد في بارابامبوبو أو أي مكان آخر مماثل... وتكتشفينه حبيساً في قفص، فيروي لك مأساة حياته... ما الذي تفعلينه في هذه الحالة؟

إليزابيث: ـــ لا أعرف. وليست هذه هي على أي حال القصة التي أحب أن أرويها.

غابو: ـــ لقد أردت أن أختزل المظهر الذي يهمني من القضية إلى العبث، وأعني مظهر الاقتلاع... العزلة...

غابرييلا: ـــ كائن بشري محبوس في قفص ـــ ومعروض كقرد ـــ يمكن أن يكون تورية جيدة.

غابو: ـــ هل تتخيلون مأساة العبودية الإفريقية؟ في صباح أحد الأيام يترك الرجل زوجته وأبناءه في الكوخ ويخرج إلى الصيد. وفي هذا اليوم بالذات يمسكون به، يقيدونه بالحبال، ينقلونه إلى الشاطئ، يغلونه بالأصفاد، يحشرونه في قاع سفينة... لا امرأة بعد اليوم، لا أبناء بعد اليوم، لا شيء بعد اليوم... والأسرة تفكر: ما الذي يمكن أن يكون قد حدث؟ هل أكله أسد؟ هل أخذه الشيطان؟ أما هو، إذا ما بقي حياً بعد شهرين أو ثلاثة شهور من الإبحار، مكدساً مع آخرين في قاع السفينة، ما الذي سيشعر به حين يرى أنهم يترلونه إلى البر، يبيعونه، يقتادونه إلى إحدى المزارع... ثم إلى العمل منذ شروق الشمس حتى مغيبها، تحت سوط مراقبي العبيد! أتتخيلون ما الذي يدور في تلك الرأس في لحظات الراحة القليلة؟ أتتخيلون شحنة الذهول، المرارة، الحزن، الحنين؟... كيف يمكنهم ألا يغنوا ويقرعوا الطبول ويرقصوا كمن به مس كلما أُذن لهم بذلك؟ كان لابد لهم من رقية لذلك الرعب. كان لابد من البحث عن لغة تتيح لهم التعبير عن أنفسهم والتواصل فيما بينهم.

غابرييلا: ـــ أجل، لأنهم عندما يقتلعونه من عالمه ويتركونه دون مرجعيات محددة ليفهم ويحاول أن يعبر عن الوضع الجديد. ربما لم يكن بإمكانه أن يصوغ بوضوح في لغته أفكارا مثل العبودية، الفراق،

الحنين... لابد أن يكون مكرباً جداً دلك الإحساس المفاجئ بأنه يطفو في خواء كامل.

غابو: ــ يجب أن نقوم في أحد الأيام بصنع فيلم لا يستخدم هذه الفظاعات التقنية المعقدة التي تستخدم الآن، ولا هؤلاء البشر الآليين الأشرار الذين لا ينفعون في شيء سوى إثارة الكوابيس للأطفال.

مونيكا: ــ إنه الاستخدام المنهجي للرعب. وهو يدر أرباحاً طائلة في الواقع.

غابو: ــ لماذا لا نستطيع نحن أن نعود إلى المسوخ المرعبة في طفولتنا؟ بل ويمكننا أن نضيف إليها قليلاً من الفلفل اللاذع أيضاً. ويمكننا أن نصنع نسخة بورنو من **ذات القبعة الحمراء** مثلاً: فالثعلب يتنكر بزي الجدة لكي يغتصب البنت الحمراء.

مانولو: ــ وكيف ستنتهي القصة؟

غابو: ــ هذا ما يجب علينا استنباطه.

القسم الثالث



أوديب في كولومبيا

غابو: ـــ لقد جئتكم اليوم وأنا مستعد للقيام بتمرين على المذلة باعتباري كاتب سيناريو **أوديب عمدةً**. ومعنا هنا خورخي علي تريانا الذي سيُخرج الفيلم. هل تمكنتم من قراءة السيناريو؟

غوتو: ـــ هناك أمر يتبادر إلى الذهن منذ الوهلة الأولى وجميعنا نريد معرفته: لماذا حافظت في السيناريو على أسماء شخصيات سوفوكليس؟

غابو: ـــ لكي يكون اللعب نظيفاً، وتكون الأوراق كلها مكشوفة على الطاولة. الاستثناء الوحيد هو اسم أوديب نفسه، لأن هذا الاسم قبيح جداً.

سينيل: ـــ ولكن الاسم يظهر في العنوان.

غوتو: ـــ لكي يعرف مشاهد الفيلم مسبقاً إلى أين يرجع بالشخصيات ـــ لأن جوكاستا تدعى جوكاستا وكريون يدعى كريون ـــ هل هذا جيد أم سيئ؟

سينيل: ـــ أنت تعني المُشاهد المطلع، أليس كذلك؟ المشاهد الذي قرأ التراجيديا.

غابو: ـــ أنا والمخرج تحدثنا في هذا الأمر ولكننا لم نتوصل إلى اتفاق بشأنه بعد.

خورخي علي: ـــ أنا أعتقد أننا باحتفاظنا بالأسماء سنحرم المشاهد من عنصر المفاجأة، وننتزع منه إمكانية المضي في بناء قصته الخاصة من المعطيات التي يقدمها الفيلم. وقد أصاب توغو حين قال إن المشاهد الذي قرأ سوفوكليس سيعرف ما الذي سيجري.

غابو: ـــ يمكن للأمر أن يكون كذلك على المستوى النظري. ولكن قصة أوديب، بتنويعات مختلفة، تتكرر منذ قرون وتحظى بإعجاب الجميع. وإذا كنا نصنع مجرد نسخة عن **أوديب ملكاً** مُسقطة على زمن آخر وبلد آخر، وإذا كنا لا نسعى إلى إخفاء شيء أو خداع أحد، فلماذا لا نقول ذلك بصورة مكشوفة؟ إنه سوفوكليس، أجل يا سيدي، ولكنه شيء مختلف في الوقت نفسه. أعترف بأنه لو كانت أسماء الشخصيات قبيحة، لكنت فكرت في الأمر مرتين. ولكن، هل نتصور أسماء أجمل من جوكاستا ولايوس مثلاً؟ لست أدري كيف ستكون في الفيلم، ولكنني كنت سأجد مشقة كبيرة في كتابة هذه القصة باستبدال الأسماء. بل سأمضي إلى ما أبعد من ذلك، سأعترف لكم بأمر: إنني أتأخر طويلاً في البحث عن أسماء لشخصياتي. حتى أن أسماءهم تتغير خلال الطريق إلى أن أجد الاسم الذي يقنعني، الاسم الذي يتيح لي الإيمان به. وعندئذ فقط تكتسب الشخصية حياتها وتنطلق مثلما تشاء. والأسماء الوحيدة التي تقنعني في **أوديب**، والتي يمكن لي أن أؤمن بها، هي تلك التي استخدمها سوفوكليس نفسه. لقد اعتدت عليها منذ كنتُ شاباً وقرأت **أوديب ملكاً** أول مرة. الهزة الانفعالية التي سببتها لي تلك القصة التي يكتشف المحقق فيها أنه هو نفسه القاتل ـــ وكل ما يعنيه ذلك ـــ، كانت قوية إلى حد لم يعد رأسي يتسع لشخصيات تقوم بالشيء نفسه وتسمى بأسماء مختلفة. حسن، بعد أن قلتُ هذا الكلام

أسارع إلى إضافة أنه إذا ما قرر المخرج ــ وهو صاحب الفيلم ــ أن يبدل الأسماء ــ لأنه يتمتع بوفرة الحظ التي تتيح له رؤية شخصيات سوفوكليس بأسماء ليست لسوفوكليس ــ، فلن يكون أمامي سوى الموت حسداً والموافقة على أن يكون الأمر كذلك.

إغناثيو: ــ أنا أعتقد أن الاسم هو جزء من الشخصية، مثلما يمكن أن يكون ذراعاها وشعرها؛ وأعترف بأنه لا بد من امتلاك قدر كبير من الشجاعة لإحضار بعض الشخصيات إلى الزمن الحالي، من مسافة ثلاثة آلاف سنة. ولكنني لا أتمكن من التصديق بأنه يمكن لشخصية تدعى أوديب أو كريون أن تكون جزءاً من الواقع المعاصر. لا أتوصل إلى تصديق ذلك.

غوتو: ــ لأن سوفوكليس يقف حائلاً بين واقعنا وبيننا. والأسماء لا تتيح لي أنا شخصياً أن أدخل إلى عالم كولومبيا، لأنها تقف حاجزاً دون ذلك.

غابو: ــ كون القصة تحيلنا إلى سوفوكليس لا يشكل في نظري نقيصة، وإنما فضيلة. إنني أرى في ذلك عاملاً إيجابياً.

إغناثيو: ــ ولكن هذا ليس رأي المخرج كما يبدو.

غابو: ــ ستكون لدينا فرصة للعودة إلى سماع المخرج. أما بالنسبة إلي، فأقول لك أمراً: الشيء الوحيد الذي أريده هو أن أُحدِثَ في المشاهد هزة مماثلة لتلك التي شعرت بها عندما اكتشفتُ الكتاب. أكاد أتجرأ على القول إن **أوديب ملكاً** كان أول هزة ثقافية كبيرة في حياتي. لقد كنت أعرف بأني سأصير كاتباً، وعندما قرأت ذلك الكتاب قلت لنفسي: «هذا هو النمط من الأشياء التي أريد كتابتها». كنتُ قد نشرت حينئذ بعض القصص القصيرة، وكنت أحاول أثناء عملي

كصحفي في كارتاخينا أن أنهي كتابة رواية. وأتذكر أنني في إحدى الليالي كنت أتبادل حديثاً في الأدب مع صديق ـــ هو غوستافو إبارا ميرلانو، وهو فضلاً عن كونه شاعراً، فإنه أفضل من يعرف حول الحقوق الجمركية في كولومبيا ـــ وقال لي: «لن تصل إلى أي شيء قط ما لم تقرأ الكلاسيكيين اليونانيين». وقد تأثرت كثيراً بقوله، فرافقته في تلك الليلة بالذات إلى بيته حيث وضع بين يدي مجلد تراجيديات إغريقية. ذهبت إلى غرفتي، استلقيت، وبدأت أقرأ الكتاب من الصفحة الأولى ـــ وكانت **أوديب ملكاً** نفسها ـــ و لم أستطع أن أصدق ما حدث. رحت أقرأ، وأقرأ، وأقرأ ـــ بدأت في الساعة الثانية بعد منتصف الليل وبقيتُ حتى شروق الشمس ـــ، وكلما كنت أقرأ أكثر أشعر برغبة أكبر في القراءة. وأظن أنني لم أتوقف منذ ذلك الحين عن قراءة هذا العمل المبارك. إنني أعرفه عن ظهر قلب. و لم أجد نفسي مضطراً إلى إعادة قراءته عندما كتبت السيناريو. وأنا الآن أتساءل، ككاتب سيناريو: «هل سأتمكن من جعل مشاهد واحد، يرى الفيلم، يحس بما أحسست به عندما قرأت الكتاب أول مرة؟» إذا ما حدث ذلك، فسيكون حقي ـــ مثلما يقال ـــ قد وصلني.

غوتو: ـــ ولكن هذا هو بالذات ما نطرحه. أنت انبهرت بالعمل لأنك لم تكن تعرفه مسبقاً. أما المشاهد بالمقابل...

غابو: ـــ يجب ألا نكون ساذجين. إذا كانت معرفة **أوديب ملكاً** ستحول دون الاستمتاع **بأوديب عمدة**، فالمشكلة ليست مجرد مشكلة أسماء... الأمر أكثر جدية.

خورخي علي: ـــ أريد أن أضيف تنويعاً آخر بمناسبة ما قلته سابقاً. كم من المرات يذهب أحدنا لمشاهدة **هاملت**، بالرغم من أنه

يعرف ما سيحدث؟ إنني أناقض ما قلته من قبل متعمداً لأنه علينـــا أن نتجنب التبسيط. فالطفل يقرأ أو يسمع أو يـــرى في المســرح قصـــة بينوكيو، ولا يمل من تكرار ذلك لأن ما يمتعه هو سيرورة الأحـــداث، حتى لو كان يعرف النتيجة. بل أكثر من ذلك، فهو يستمتع أيضاً برؤية كيف ستجري الأحداث مثلما يَنتظرُ حدوثها. قـــد يذهـــب أحدنـــا لمشاهدة **عطيل** وهو يعرف أن عطيل سيقوم في المشهد الأخـــير بخنـــق ديدمونة، ولكن ما أهمية ذلك؟ فما يريد أحدنا مشاهدته هـــو كيـــف سيحدث الأمر، بأي أسلوب، وبأي طريقة سيتصرف الممثلون، وما هي العناصر الإخراجية الجديدة التي تدخل اللعبة...

غابو: ـــ إن أصعب ما يمكن إقناع الأطفال به هو الموافقة علـــى سماع قصة **أخرى**. قد يروي لهم أحدنا **ذات القبعة الحمراء** ـــ أو يضع لهم أسطوانة أو شريط فيديو ـــ وفي اليوم التالي يحاول أن يروي لهـــم **بياض الثلج** أو **القط ذو الجزمة** مثلاً، فيرفض الطفل ذلك: إنه يريـــد سماع **ذات القبعة الحمراء** مرة أخرى. وعليك أن تستجيب لـــه أو أن تحاول خداعه بإجراء تحويرات طفيفة، وقد تجازف عندئذ بأن تتعـــرض للتصويبات التي سيقدمها الطفل لكل التحويرات باعتبارها أخطـــاء. إن انتصارنا الباهر يتمثل في توصلنا إلى جعل الطفل يفهم بأن الحكايـــات تنتمي إلى عالم الخيال وأن هناك دروباً لاحصر لها لدخول ذلك العـــالم. فبإمكاننا الدخول إليه من أي باب من أبوابه. وليس هناك ما يوجـــب على أحدنا أن يحبس نفسه في فضاء واحد فقط،لأن **كل** فضاءات هـــذا العالم فاتنة وتستحق أن نتعرف عليها.

خورخي علي: ـــ وأنا أقول أكثر من ذلك، فـــالطفل يميـــل إلى فقرات محددة.. إلى مشاهد معينة، ويريد التوقف عندها، ويطالب بـــأن يكرس لها أحدنا وقتاً أطول.

غابرييلا: ــ هذه إحدى خصائص الأسطورة، المتعة التي يثيرها تكرارها. فالأسطورة تتجدد باستمرار من خلال الطقوس التي هي ليست إلا مجموعة من الرموز التي تضعك أمام السر.. أمام المجهول، ولكنها بعد ذلك مباشرة تعيدك إلى أرض الروتين. لست أدري إذا كان ما أقوله واضحاً. إنني أعني أن هناك لحظة شك، ولكن كل شيء يعود في الحال ليكون منتظماً. الكائن البشري يجد متعة في هذه اللعبة، مثل المتعة التي يجدها في الركوب في اللعبة الدوارة المسماة «الجبل الروسي».

غابو: ــ ما أثر فيّ عندما قرأت **أوديب ملكاً** في عام ١٩٤٩ هو ذلك التشابه الهائل مع الوضع في كولومبيا. وبعد ذلك، مع مرور السنوات، انتبهت إلى أن الأمر لا يتعلق بكولومبيا، وإنما بالحياة، وأنه يمكن أن يكون مشابهاً لأي مكان آخر في العالم. ولكن، لنرجع إلى موضوعنا: ماذا لو أنه لم تكن لشخصيات الفيلم أسماء وجرى تحديد هويتهم من خلال طباعهم فقط؟

إغناثيو: ــ أنا من الناس الذين ذهبوا إلى المسرح عدة مرات لمشاهدة **هاملت** أو **بيت بيرناردا ألبا** لكي أرى كيف يعيدون خلق العمل وأقارن الإخراج الحالي بما سبقه. ولكن هذا، في رأيي، لا ينفع في السينما. فأحدنا يذهب إلى السينما لكي يُفاجَأ. هل يضاجع **أوديب** أمه في النسخة الأصلية؟ إذن، أنا أنتظر منه أن يفعل شيئاً آخر في السينما.

غابو: ــ في السيناريو الذي كتبتُه ينامان معاً، أما عند سوفوكليس فلا. فعند سوفوكليس يكون كل شيء قد حدث مسبقاً.

إغناثيو: ــ حسن، إنني أذهب إلى السينما وأنا أعرف بأن هناك زنا محارم، ولستُ أجد أي ظرافة في مشاهدة ذلك على الشاشة. لو أن أوديب يضاجع الخادمة...!

غوتو: ــ إذا واصلنا في هذا الطريق فسننتهي مثل ذلك التلميذ الذي كتب في دفتره: «الذبابة هي incesto»[1].

مانولو: ــ لقد كنت أتساءل عندما انتهيت من قراءة السيناريو: «هل هذا هو **أوديب** أم أنه نسخة حرة من **أوديب**؟» لأن هناك مجالاً لاستبدال الأسماء، بل وعنوان الفيلم أيضاً ــ يمكن للفيلم أن يسمى مثلاً: الرجل **الذي سخر من حرب العصابات** ــ ولا يكون بالإمكان مع ذلك إخفاء أن الفيلم مأخوذ عن **أوديب**...

غابو: ــ وماذا كنتَ تفضل أنت؟ أن لا يكون كذلك؟

مانولو: ــ أنا أحسست بأن القصة تختل في النهاية. عندما يدخل تيريزياس...

غابو: ــ النهاية هي من سوفوكليس دون تبديل.

مانولو: ــ أنا كنت أنتظر شيئاً أقل تراجيدية.

غابو: ــ حسن، إن ما تقوله أنت، إذا ما كنتُ قد فهمتك جيداً، هو أنك كنت ستقوم بالعمل بطريقة أخرى.

مانولو: ــ لا أعرف.. لستُ متأكداً.

غابو: ــ أنت تمارس حقك. فأفضل ما في مناقشة مثل هذه هو أنها مناقشة تقليدية بين سينمائيين. فأحدهم يقدم سيناريو ولا تجد من يحلله؛ بل كل واحد منهم يقول أو يلمّح إلى أنه كان سيفعله بطريقة أخرى. هذا ما يجري بين كتّاب السيناريو. أما مع المخرجين فيكون الأمر أسوأ. لو أن خورخي علي لم يكن راغباً في تصوير هذا السيناريو،

---

[1] ــ المفارقة هنا في أن الطفل يريد أن يكتب «الذبابة هي حشرة» (insecto)، ولكنه يخطئ في ترتيب الحروف ويكتبها Incesto (زنا محارم).

فإنني قادر على إيجاد عشرة مخرجين مستعدين لعمل ذلك، ولكن كـــل واحد منهم على طريقته وبطريقة مختلفة عن الآخرين. أتعرفون لمـــاذا؟ لأن غالبيتهم يقضون سنوات وهم يحـــاولون صنـــع فيلمـــهم، فيلـــم أحلامهم، ولكن ما يتوصلون إلى صنعه في النهاية هو ما تتطلبه الصناعـة والسوق... وحين يقع بين أيديهم مشروع مثل هذا، يتخذونه ذريعـــة لكي يحققوا أنفسهم ويبدؤون بالقول لك: «هذا عمل جيـــد، ولكـــن سيكون من الأفضل إنجازه بتلك الطريقة الأخرى» أو «ما رأيك لو أننـا استخدمنا هنا بدلاً من هذا الشيء، ذلك الشيء الآخـــر؟» وتتحـــول قصتك أخيراً إلى شيء مختلف، بل شديد الاختلاف إلى حـــد أنـــك لا تستطيع التعرف عليها عندما تراها على الشاشة، وتسال نفسك: «أهـذا هو ما كتبته أنا؟».

إليزابيث: ـــ لاحظتُ أن هناك في السيناريو ميـــلاً إلى تقـــديم النـــزاع السياسي الكولومبي بطريقة حوارية.. خطابية. ويجري ذلـــك على الدوام تقريباً في المحادثات بين الخوري والعمدة. الخوري يشـــرح مشكلة الجماعات شبه العسكرية، إلى آخره. لماذا هـــذه الطريقـــة؟ ألا يمكن تقديم هذه المعلومات بواسطة الصور؟

غابو: ـــ ولماذا لا تُقدم من خلال الحوار؟

إليزابيث: ـــ لأن الحوار ليس هو الحل الأمثل على الدوام.

غابو: ـــ لا يمكن إنكار تأثير المسرح. فـــهناك في الســـيناريو، وخصوصاً في البداية، ما يشبه التلذذ بالحورات. فعندما يبدأ أحدنا كتابة سيناريو يخشى من الوقوع في الاقتضاب.. من عـــدم قـــول مـــا هـــو ضروري، فيجعل الشخصيات تُفيض في الكلام. وبعد ذلـــك، عندمـــا تتخذ القصة مسارها ويتأكد أحدنا من أنه قد قال ما كـــان عليـــه أن

يقوله، يتوجب عليه أن يُلزم نفسه بمهمة مراجعة الحوارات، ولكنه لا يفعل ذلك في الواقع، سواء بسبب الكسل أو لأنه استعذبها، وتكون النتيجة أن تبقى الحوارات طويلة، وتفسيرية بصورة عامة. ويكون من حسن الطالع الانتباه إلى ذلك والتمكن من تصحيحها في الوقت المناسب. حسن، وفي حالتنا الآن، حالة **أوديب**، لا يمكن إنكار أن هناك استمتاعاً وتلذذاً في الحوارات. وهذا أمر مقصود. فأنا وخورخي علي متفقان على أن الفيلم يجب أن يكون مسرحياً. يجب أن يكون سينمائياً بالطبع، ولكن دون إنكار أصله.. سرته المسرحية، لأنه سيكون من السخف التنازل عن نواة العظمة تلك. ولا يمكن لأحدنا في المحصلة النهائية أن «يتلاعب» بسوفوكليس؛ بل من الأفضل الانقياد له.

خورخي علي: ــ أحد هواجسي يتلخص في التوصل إلى جعل الفيلم يتحرك على حدِّ الواقع. أعني أنه سيكون هناك جو «واقعي» ولكن الفيلم لن يكون من المدرسة الطبيعية؛ بل سيتضمن معالجة **نائية**.

غابو: ــ أنا أعتقد بأن هذا هو ما يجري بالنسبة إلى تيريزياس في السيناريو. فتيريزياس يتيح لنا أن نخطو خطوة إلى ما وراء الواقع. ولن يكون من غير المناسب، فضلاً عن كونه عجوزاً، أن يكون أنديزياً، أو زنجياً، وأن يرتدي عباءة طويلة...

غابرييلا: ــ أنا أحسست في بعض اللحظات بأن حشر الأوضاع الكولومبية في السيناريو جاء قسرياً بعض الشيء. فقد لا يتفق مسار قصة أحياناً مع مسار العمل، أو أنه ليس هناك استمرارية في بعض المواقف، لأنها تنطلق من مقدمات مختلفة. فإذا أخذنا تيريزياس على سبيل المثال: فإن كل واحد منا يعرف أنه يملك سر القصة كلها، ولكنه هو نفسه، كشخصية...

إليزابيث: ــ إنه النبي.

غابرييلا: ــ لا. إنه العراف. فهو يعرف ما الــذي سـيحدث. ولكن تماسكه الدرامي يفلت مني. وهناك أشياء تبقى معلقة في الهــواء، مثلما هو حال ديانيرا: إنها في القرية ولكنها لا تحدس الوضع، ولا تحدس هذه العملية التي تتسارع في النهاية لأنها لم تستطع أن تقدر وضعــها... وماذا عن حب أوديب المفاجئ لجوكاستا؟ إن علاقته بها تكون في البدء فاترة، بل أقرب إلى التحدي، ثم ينهار أخيراً بين ذراعيــها، في مشــهد إغواء تتأجج فيه العواطف ولا تعود هناك طريقة لمنــع البركــان مــن الانفجار.

إغناثيو: ــ السيناريو يتضمن حوارات عبقرية، حورات جديــرة بالنموذج الذي تحتذي به، ولكنني لا أستوعب بصراحة أمــر سـيدة أمضت ثلاثين سنة دون أن تمارس الحب، ودون أن تضاجع أحــداً، ثم تتخلى فجأة عن صومها، أو أنها بعبارة أدق، تتــهتك. إنــني أفتقــد التماسك والمبرر في هذه الشخصية.

غوتو: ــ ألا تؤمن بالحب وبالقوة الشيطانية لزنا المحارم؟

إليزابيث: ــ هناك لعبتا جاذبية مختلفتان: فالتي يمارسها أوديــب على جوكاستا أكبر من العكس. أو بعبارة أخرى: جوكاستا هي الــتي تشتهي أوديب في الواقع.

غابو: ــ موافق. فأوديب لا يُقدم على خطوة واحــدة في هــذا الاتجاه. إنها هي ــ بطبعها، وبالطريقة التي طُورت بها الشخصية ــ مــن تتجرأ على خطو الخطوات التي تؤدي إلى الزنا المحرم. وبما أن للفيلم وقته المحدد ولا يمكننا أن نكرس عشرة مشاهد لتنامي هذه العاطفة المشــتركة، فإنه على أحد الطرفين أن يقوم بالقفزة، ولا يمكن عند هذا المســتوى إلا

أن تكون هي من تفعل ذلك. فمزاج من هذا النوع، في موقــف مثــل ذاك، يجعلها تنتظر منذ الأزل حلاً مماثلاً... فكيف لن تفعل بالضبط مــا فعلته؟

مونيكا: ـــ هناك لحظة تبدو فيها وكأنها في حالة تهيج، إنها تمضي عملياً عارية في البيت.

إغناثيو: ـــ لقد قيل هذا الكلام: فهي تنتظر منذ ثلاثين سنة. لقد فقدت الصبر.

غابو: ـــ ليست هذه هي القضية. القضية هي أن اللحظـــة قـــد حانت. وهي تعرف أن ما سيكون، سيكون

غابرييلا: ـــ ولكننا بهذا الشكل نبتعد كثيراً عن المجتمع الكولومبي ومشاكله. فهو يدخل في مأساته الشخصية منقاداً للعاطفة، وينسى مـــا سوى ذلك. وهكذا يكون شخصية شجاعة من جهة، يواجه ظروفـــاً صعبة ومعقدة، وهو من جهة أخرى كائن يدعو إلى الرثاء، غير قـــادر على تجاوز نقاط ضعفه.

غابو: ـــ هل هو شجاع أم أنه مضطر إلى أن يكون شجاعاً؟

غابرييلا: ـــ حسن، في القرية يقولون له:«تخلَ عن هذا الموقــف، لأنك إذا فعلت عكس ذلك فستواجه المشاكل».

غابو: ـــ انتظروا، يجب ألا نفقد خيط الأسطورة. هناك عنصـــر حاسم ربما لم يُشرْ إليه بالقوة الكافية لأنه الأهم في هذه القصة،حـــتى لا نقول إنه الأهم في تاريخ الأدب: إنه **القدر**. والشخصيات تتصرف على هذا النحو لأنها محكومة بأن تكون على هذا النحو. فالقضاء المقرر سلفاً يشكل جزءاً من حيواتها. هل ستطلبون منا مبررات،وتسلسلاً منطقيـــاً،

وحلولاً واقعية؟... إننا نلجأ إلى فكرة **القدر**، هذه القوة التي تتحكم بكل شيء، والتي تُنجز ما هو مكتوب.

إغناثيو: ــ يمكن لاقتباسٍ حرّ أن يقترح خيارات...

غابو: ــ ولكننا نروي هنا قصة أوديب. الوسط المحيط مختلف، ولكن الشخصية هي أوديب نفسه. وما هو لبّ هذه القصة؟ الوباء ينتشر في طيبة. فيذهب أوديب ملك طيبة ليستشير الوحي oraculo لكي يخبره بكيفية التخلص من الوباء. فيقول له الوحي: «سينحسر الوباء في اليوم الذي يُكتشف فيه قاتل الملك لايوس». حسن، وكان أوديب هو الذي قتله، أليس كذلك؟ إنه عنصر **القدر** في الممارسة. ويضاجع أوديب أمه دون أن يدري وينجب منها أبناء. ولكن كل هذا في مسرحية سوفوكليس يكون قد حدث، وما يكتشفه أوديب هو أنه القاتل وأن هذا الأمر ليس له علاج ولا مفر منه. حسن، يمكن لأحدنا أن يقرر أنه لن يشتغل حول هذه القصة، ولن يحدث أي شيء. ولكن إذا ما قرر أحدنا أن يشتغل حول هذه القصة فعليه أن يتقبلها مثلما هي، ومن الأفضل في هذه الحالة ألا يحاول أن يُقحم إليها الكثير من المنطق وألا يفتش عن الكثير من التفسيرات. فما وراء القصة هو **القدر**، وهو قوة أكبر من المدرسة الطبيعية ومن المنطق الأرسطي.

غابرييلا: ــ يمكن للأمر أن يكون كذلك، ولكن هذا لا يتناقض مع واقع أن الشخصية تمتلك أو لا تمتلك تماسكاً درامياً.. أو معقولية إذا شئت. فما لدينا هنا هو شخصية منقسمة إلى شطرين، أحد شطريها يتصرف وفق القصة المعاصرة والشطر الآخر وفق **القدر**. وهذا وضع يخلق مشاكل.

غابو: ـــ أريد أن يخلص أحدكم إلى القول لي: هـــــذه القصـــة المعاصرة هي قصة **القدر** نفسها، قصة الوباء الذي تحاول الشـــخصية أن تتخلص منه.

خورخي علي: ـــ الوباء في هذه الحالة هو العنف. وعلى أوديـــب الذي هو عمدة هنا أن يجد قاتل لايوس لكي يتوصل إلى السلام.

مانولو: ـــ أجل، من الواضح أن حدة الأزمة تشتد ابتداء مـــــن موت لايوس.

غابو: ـــ ولابد من الثأر للايوس، سيد الحيوات والممتلكات.

غابرييلا: ـــ ولكن العنف موجود هناك منذ مـــا قبـــل مـــوت لايوس.

مانولو: ـــ وهو ما يبرر حضور أوديب.

غابو: ـــ المشكلة الكبرى هي أن الأمر يتعلق بعنف بلا تخوم، بلا حدود... من الذي يطلقه؟ أين يُنظم؟ إنه **القدر**.. الوباء...

غابرييلا: ـــ الفرق على أي حال بين العمل المسرحي والسيناريو هو أن كل شيء هناك قد حدث سابقاً، كل الأحداث هي سوابق، أمـــا هنا فكل شيء يجري حدوثه.. أو أنه بعبارة أصح، سيحدث أمام أعيننا.

غابو: ـــ يمكن لأحدنا أن يكتب كل ما يخطر لـــه شـــريطة أن يتمكن من جعله مُقنعاً. إذا لم يصدق أحد القصة التي نرويـــها فليـــس هناك قصة. ولن يصدق الجميع بالطبع القصة التي يرويها أحدنا، ولكـــن لا بد من بذل الجهد من أجل أن يصدقها أكبر عدد من الأشـــــخاص. وإلا فإن أقل ما يمكن لأحدنا أن يفعله هو تغيير مهنته.

اليزابيث: ـــ وبمناسبة الحديث عن المهنة، كيف جاءتك أفكـــار العملية الإبداعية؟ هل كنتَ تفكر في أوضاع كولومبيا ورأيت أن قصـــة

أوديب يمكنها أن تنفع لعرض تلك الأوضاع، أم أن الأمر حدث معكوساً، بمعنى أنك أردت أن تروي قصة أوديب واكتشفت فجأة تشابهاتها السرية مع أوضاع كولومبيا؟

غابو: — لقد قلتُ ذلك من قبل: أنا قرأت **أوديب ملكاً** حين كان عمري اثنتين وعشرين سنة — قبل حوالى أربعين سنة، ربـاه! — وكان أكثر ما أثر فيّ هو التشابه الغريب مع الوضع في كولومبيا. وذلك الوضع لم يكن مثلما هو الوضع اليوم — وهذا طبيعي — ولكنه يشبهه كثيراً؛ ولو أننا كشطنا قليلاً سطح الوضع الحالي فلن نتأخر في اكتشاف أنه يشبه الوضع أمس، وأول أمس، والوضع في كل وقت... سأقول لكم شيئاً لن أكرره علناً على الإطلاق:أنا أعتقد بأن الوضع الكولومبي سيبقى **دوماً** على هذه الحال. أو لم نكن نتكلم عن **القدر**؟ يمكنكم أن تجدوه هناك. وأنا يفتنني هذا السر. مع أننا لو أمعنا النظر — وقد قلت هذا — فإن الوضع المشابه ليس مقتصراً على كولومبيا ولا يخصها وحدها، وإنما يخص الكائن البشري ككائن بشري، لأن **كل** العصور بالنسبة إليه، مثلما هو معروف، هي عصور أزمات. ولكن إذا ما أصررتم على تحديد إطار جغرافي، فلا بأس أن نذكر أميركا اللاتينية، فهنا، في عالمنا اليومي هذا، تتوفر كل العوامل التي ترمي إلى وضع الكائن البشري في حالة الأزمة الدائمة.لا ترد أسماء أماكن في أي موقع من السيناريو، وما يرويه الفيلم يجري في مكان رمزي، على حد الشفرة، مثلما قال خورخي علي.

إغناثيو: — ولكن هناك استخدام لاختصارات معينة...وحديث عن جماعات...

خورخي علي: — إنها أمور مفترضة.

غابو: ــ سيحاول الكولومبيون مطابقة هذا الأمر أو ذاك على الواقع، وسيعتقدون بأنهم يعرفون ما يشير إليه كل أمر، ولكنها ستكون مجرد افتراضات.

إليزابيث: ــ ومع ذلك، فقد زودتني مونيكا، باعتبارها كولومبية، بمجموعة من مفاتيح الرموز أمس...

غابو: ــ هذا هو ما قلته.

مونيكا: ــ ولكن هذه الأمور ليست مجرد افتراضات بالنسبة إلي. أنها أشياء موجودة في الصحف. أشياء أراها كل يوم.

غابو: ــ أتريدينني أن أخبرك أمراً؟ **مئة عام من العزلة** هي خيال من الصفحة الأولى حتى الأخيرة، ولكن أساتذة الأدب والسائحين وعدداً غير قليل من القراء اعتادوا منذ سنوات على الذهاب إلى أراكاتاكا ــ القرية التي ولدت فيها ــ، ليروا بأعينهم كيف هي ماكوندو. وهم يستطلعونها بدقة، إلى حد أنهم وجدوا الشجرة التي قيدوا إليها الكولونيل أوريليانو بوينديا والحديقة التي صعدت منها ريميديوس إلى السماء. لاحظي كيف تدور الحياة. وهناك أطفال في القرية لم يكونوا قد ولدوا بعد عندما نُشرت الرواية، وهم لم يقرؤوها أبداً بالطبع، ولكنهم يسمعون عنها على الدوام من الزائرين ومن بعض الجيران... وأولئك الأطفال، ينطلقون بحماس جدير بأنبل قضية ليقتنصوا سياحاً من محطة الحافلات في أراكاتاكا قائلين لهم: «تعالوا لمشاهدة بيت ريميديوس» أو: «أنا أستطيع أن آخذكم لرؤية شجرة الكولونيل بوينديا»... ولا حاجة إلى القول إنه لم يبق أي أثر لبيوت أو أشجار طفولتي، ولكن هذا لا يهم، إنها مقتضيات النبل. وهناك مثال آخر أكثر وضوحاً: إنه مجزرة عمال الموز. أولئك الناس الذين اجتمعوا في الساحة

ولم يرضخوا لإنذار الجيش... حسن، هذا الأمر حدث في السنة نفسها التي وُلدتُ فيها. وقد ترعرعت وأنا أسمع كلاماً عن هذه المأساة ورحت أشكل صورة لكل ذلك... وفي أحد الأيام عندما أردت إعادة بناء الواقعة في الرواية، اكتشفت أنه لا توجد أية معلومات وثائقية، ولا أي معطيات موثوقة حول المجزرة. بدأت التقصي ولم يبق لدي في النهاية سوى نقطة شك واحدة: هل كان عدد القتلى ثلاثة أم سبعة؟ وعندما يرى أحدنا الساحة الصغيرة التي اجتمع فيها العمال، ويفكر بما يمكن أن تكون عليه الحركة النقابية في تلك الفترة، في قرية صغيرة، فإنه يتوصل في النتيجة إلى أنه لا يمكن أن يكون عدد القتلى سوى ثلاثة أو سبعة فعلاً. ولكنني كنت قد انتهيت من كتابة ثلاثة أرباع الكتاب وقلت لنفسي إنه في قصة يصعد الناس فيها إلى السماء ويقومون بأشياء من هذا القبيل، لن يكون هناك أي معنى لحشر **سبعين** شخصاً في ساحة صغيرة والتسبب في سقوط **ثلاثة** قتلى. فكان ما فعلته هو ملء ساحة فسيحة بالناس وإطلاق النار عليهم دون تمييز والتسبب في سقوط **ثلاثة آلاف** قتيل... مجزرة حقيقية، بمستوى الرواية. وكنتُ فوق ذلك عالقاً في حلقة التضخيم، لأنني كنت قد تحدثت قبل ذلك عن قطار مؤلف من عدد هائل من العربات.. أحد قطارات الموز القديمة والطويلة تلك التي تحتاج لقاطرة في المقدمة للجر، وقاطرة أخرى في المؤخرة للدفع، حتى يكون بالإمكان نقل الموز كله إلى الميناء. وكان مرور هذه القطارات يتطلب ساعات. إنني أتذكرها جيداً. فقد كان هناك حي تفصله عن القرية سكة الحديد، ولكي يصل المرء إلى هناك، عند مرور القطار، عليه أن يتسلح بالصبر ويجلس منتظراً... لقد كانت تلك القطارات تجر حوالي أربعين عربة، وهذا ليس بالعدد القليل، ولكنني كنت أحتاج في

الرواية إلى مئتي عربة. وبما أنه كان على هذه العربات أن تمتلئ، بعد المجزرة، بالقتلى — للإلقاء بهم إلى البحر، مثل الموز المتعفن —، فقد احتجتُ إلى حشر أناس كثيرين في الساحة وإلى أن أثير هناك إطلاق نار يؤدي إلى سقوط ثلاثة آلاف قتيل على الأقل. ما الذي كنت أرمي إليه من ذلك التلاعب؟ هل كنت أريد التوثيق لمجزرة عمال الموز؟ لا. ما كنت أريده هو أن أنقل إلى مرآة **مئة عام من العزلة** المتخيلة، الصدمة التي أحدثها فيَّ تذكر الناس لتلك المجزرة عندما كنت طفلاً. لقد كانت الذاكرة الجماعية هي التي نقلت الواقعة من قبل إلى ذاكرتي، وصار بإمكاني أن أسترجعها وأنا أكتب وأبالغ فيها كما لو أنني عشتها. ولكن الأمور لم تنته عند هذا الحد. فالجميل هو رؤية كيف يمكن للخيال أن يحل محل الواقع، مثلما يمكن للخرافة في يوم طيب أن تتحول إلى تاريخ. ففي ذكرى حادثة عمال الموز في إحدى السنوات، ألقى سيناتور المنطقة خطاباً في مجلس الشيوخ محتجاً على عدم الاحتفال بصورة لائقة بذلك اليوم التاريخي، وإهمال «مأساة ثلاثة آلاف من مواطنينا ضحوا بحياتهم في سبيل...» إلى آخره، إلى آخره. وعندما فتحتُ الجريدة وقرأت ذلك الكلام، قلت لنفسي: «هذا هو التسمين». وأخيراً، فلنرجع إلى موضوعنا: ليس المهم هنا إذا كان الأمر يتعلق بسوفوكليس أم لا، أو إذا كان الإطار التاريخي هو كولومبيا أم لا، وإنما ببساطة، إذا كان ما يُروى ممكن الحدوث أم لا، وإذا ما كان المشاهد سيصدقه أم لا... لقد أعربتم عن رأيكم بصراحة حول هذا الأمر. وعلى خورخي علي الآن أن يعيد خلق هذه القصة ويمنحها المصداقية على الشاشة.

خورخي علي: — حين ننتقل من النظرية إلى الممارسة العملية سنرى أن ما يكتسب وزناً أكبر هو العنصر البصري. إننا ما نزال هنا

أمام النص، وبالتالي فإن ما يهيمن علينا هو الكلمة، الحوار، السلوك الداخلي للشخصيات؛ ولكننا عندما نبدأ التصوير نأخذ بإضافة إطار المشهد.. بتجسيد الأسطورة في مكان محدد. وأنا أحتفظ في ذهني بأرشيف صور تغطي السنوات العشر الأخيرة من تاريخ بلادي مثلما سجلتها نشرات الأخبار. إنه أرشيف مليء بالجثث، بأجساد مهجورة في الممرات، في مدرجات القرى بعد هجمات حرب العصابات... من منا لم يبك أحد أصدقائه في هذه السنوات العشر؟ كل هذا الجنون أشبه بجائحة، بوباء... ليس من السهل ترجمة كل ذلك إلى اللغة السمعية البصرية انطلاقاً من اقتراح أدبي لا تُقدم فيه حتى مواقع الأحداث... سيكون على التصوير أن يضيف الحضور المادي، الصورة المحددة التي ستشكل إطاراً لزحف الوباء.

غابو: ـــ صحيح أن **كتابة** أحدنا لمشهدٍ ما لا يعني أنه **يصفه**، ولكنه يملكه في ذهنه، وإذا كان متآلفاً مع عملية تصوير الأفلام، فمن المحتمل أن يتصور المشهد وفق موضع الكاميرا وحركتها، وأن يرى دخول الشخصيات وخروجها...

خورخي علي: ـــ ليس من واجب كاتب السيناريو أن يهتم بذلك.

غابو: ـــ لم أرَ مطلقاً فيلماً كتبتُ له السيناريو وتطابقت كادراته مع ما هو موجود في ذهني. يجب تنبيه كتّاب السيناريو الشباب والمبتدئين إلى ذلك، حتى لا يموتوا رعباً عندما يذهبون لرؤية أفلامهم.

غابرييلا: ـــ ولهذا السبب أذهب أنا إلى التصوير، لكي تكون عندي فكرة مسبقة...

غابو: ـــ أنا لا أذهب. وهل تعرفين لماذا؟ لأن المخرجين لا يحبون ذلك. فالمخرج رووي غيرا يقول إنه يكره كتاب السيناريو الذين يتطفلون في موقع التصوير، لأنهم حتى لو قاوموا إغراء التكلم وإبداء الرأي، فإن المخرج لا يتوقف عن الإحساس بنظراتهم موجهة إلى قذاله، والإحساس بأنهم يراقبونه ويحاكمونه. ولهذا السبب يقول رووي: «مؤلفاي المفضلان هما شكسبير وغابو. شكسبير لأنه ميت، وغابو لأنه يتظاهر بأنه ميت». فما أفعله أنا هو الانتظار إلى أن تنتهي الـ rushes أو النسخة الأولى لكي أبدي رأيي.

إليزابيث: ـــ وتكون هناك أشياء تخيب ظنك بالنتائج، ولكن تكون هناك أشياء أخرى تتفوق فيها المادة الفيلمية على تصوراتك، أليس كذلك؟

غابو: ـــ حين يرى أحدنا الـ rushes فمن المحتم أن ينتقل ذهنيا إلى السيناريو، ولكنه يعرف كمحترف أن مصير السيناريو هو الانصياع، أو بكلمة أدق، الاستغراق في الفيلم. أنا أحب رؤية rushes، وخصوصاً التطلع إلى الموفيولا، لأنني أرى أن هذه هي لحظة الحقيقة، اللحظة التي يكون فيها كل شيء جاهزاً ولكن ليس هناك أي شيء نهائي بعد، حيث ما يزال بالإمكان التصحيح والتحسين، بل واستيحاء شيء لم يكن قد لُحظ مسبقاً أو إضفاء مغزى مختلف على مشهد بكامله. فعملية المونتاج رائعة في معطيات الإبداع.

غابرييلا: ـــ أنا أنظر بإعجاب إلى أن عدداً كبيراً من الأشخاص يضعون قواهم ومواهبهم في خدمة هدف يتجاوزهم...

غابو: ـــ لم أكن أشكو. بل على العكس، إنني أشاطرك الرأي. وكل ما هنالك هو أنني عندما أكتب رواية، أراها كيف تمتد في زمان

ومكان الحياة، أما عندما أكتب سيناريو، عندما أصف مشهداً، أراه **مؤطراً**، كما لو أنني أراه عبر عين الكاميرا، ليس لأني أشير إلى مواقع أو تحركات الكاميرا، وإنما لأنني لا أستطيع التخلي عن تخيل القصة بمصطلحات الإخراج والمونتاج. ولقد رأى أحدنا ما يكفي من الأفلام بحيث لا يمكنه التظاهر بالبراءة. وأنا واثق تماماً من أن قراءتي لـ **أوديب عمدة** مختلفة تماماً عن قراءاتكم لها، بل ومختلفة كذلك عن قراءة خورخي علي، لأنه لم يبدأ بعد في تصوير الفيلم بينما أنا أمتلك الفيلم «مُصَوَراً» في رأسي.

خورخي علي: ـــ أنا أفترض أن شيئاً مماثلاً يحدث مع قراء الرواية. فكل شخص منهم يكون نوعاً من المخرج، لأنه يتصور الرواية التي يقرؤها حسب تجاربه الشخصية، وتكوينه، وذوقه...

سينيل: ـــ يمكن لأحدنا أن يتصور أموراً تأتي الحياة فيما بعد لتكتبها. فعلى سبيل المثال: البناء الذي يعيش فيه دييغو ونانسي، في فيلم **فريز وشوكولاتة**، كان لا بد أن يكون فيه واحد من تلك المصاعد القديمة التي تبدو وكأنها أقفاص، بأبواب ذات قضبان حديدية تفتح وتغلق يدوياً. وقد تخيلت محادثة بين الشخصيتين في أحد هذه الأقفاص لأنني رأيت أنهما يشكلان جزءاً من حديقة الحيوان الغريبة تلك التي يعيشان فيها. وقد فُتن تيتون بالفكرة. ولكننا لم نجد في هافانا كلها واحداً من تلك المصاعد صالحاً للاستعمال: جميعها كانت معطلة. ولهذا اضطررنا في النهاية إلى أن نُجري الحوار على السلّم. وهذا ليس هو نفس ما تصورناه.

غابو: ـــ وبالمناسبة، شخصية أوديب سيؤديها الممثل خورخي بيروغوريا، أي دييغو في فيلم **فريز وشوكولاتة**.

خورخي علي: ـــ ودور جوكاستا ستؤديه تشارو لوبيث. هـــل تعرفونها؟

إغناثيو: ـــ هذه المرأة بمفردها تملأ الشاشة.

غابرييلا: ـــ هل سيكون توزيعاً أمريكياً لاتينياً للأدوار؟

غابو: ـــ متطلبات النبالة. أعني متطلبات الإنتاج. هل رأيتِ أنت فيلم **زمن الحب** الذي أخرجه ريبستين؟

غابرييلا: ـــ لقد فهمتُ أن خورخي علي...

غابو: ـــ أجل، خورخي علي صور نسخة منه، بالألوان، ولكـــن النسخة الأولى التي صُنعت بالأبيض والأسود كانت لريبستين.

خورخي علي: ـــ لقد فكرنا بأن خورخي مارتينيث دي هويوس ـــ الممثل الذي أدى شخصية الغريب ـــ يمكنه أن يؤدي في **أوديب** دور الخوري.

غابو: ـــ خورخي ممثل عظيم. ويخيل إليّ أنه يستطيع أن يكـــون خورياً لا غبار عليه.

غابرييلا: ـــ أهو خوري متأسبن؟

خورجي علي: ـــ ليس بالضرورة.

غابو: ـــ الشخصية الواقعية التي اســـتوحيتها كنمـــوذج هـــي شخصية المونسينيور أرنولفو روميرو، أسقف سان سلفادور.

خورخي علي: ـــ وأنا تعرفت على أسقف في فلورنسا يشبهه.

غابرييلا: ـــ لقد تصورت الشخصية أكثر سمرة، تصورته ببشـــرة أشد قتامة...

غابو: ـــ كم رائعة هي السينما! لو أنك كنت تقرئين رواية بـــدل السيناريو، فهل كنت ستفكرين بالبشرة، وبلون الشخصية؟

غابرييلا: ــ و لم لا؟ فخوري يعمل مع الفقــــراء، في صفــوف حركة تحرر...

خورخي علي: ــ أما أنا بالمقابل فأراه كخوري أبيض البشـــرة، لأنني أطابقه مع ذلك المونسينيور الذي عرفتـــه في فلورنســـا، وكـــان مشدوداً بقوة إلى حرب العصابات.

بيتوكا: ــ الخوري لا يطرح بالنسبة لي أية مشكلة. أما تيريزياس بالمقابل، فلماذا لا يظهر إلا قليلاً في الفيلم رغم أنه شخصية مهمة جداً؟

غابو: ــ هذا صحيح. في المرة الأولى التي يصادف فيها أوديـــب يكون سائراً مع كلبه، وبالرغم من أنه أعمى، فإنه يقترب من الآخــــر ويكلمه. ولكنه في المرة التانية بالمقابل يواصـــل طريقـــه دون توقـــف وكأنه... ــ كنت سأقول «وكأنه لم يره»! ــ لماذا لم يتوقف ويســـلم عليه؟ ويسيطر الذهول على أوديب: «كيف رآني مادام أعمى؟»

خورخي علي: ــ يمكن للكاميرا أن تُبرز هذه الحركـــة، دون أن تحدد إذا ما كانت من إملاء البصر أو الشم.

غابو: ــ أنت عليك أن تتدبر هذا الأمر يا خورخي علي، بحيث يظهر واضحاً أن تيريزياس «يرى» بعيني كلبه. هذا تفصيـــل لا يمكـــن فقدانه. إذا ضاع، سنخسر الشخصية.

إليزابيث: ــ فلنرجع إلى البداية: يشعر أحدنا بـــأن تيريزيـــاس «يختفي»دون مبرر. لماذا لا نربط نبوءته بمصير أوديب عندما يبدأ الســـر بالتكشف؟فأوديب لا يربط مطلقاً بين النبوءة وما يحدث له. لا بد مـــن عنصر يعيد إلينا تيريزياس.

غابو: ــ ربما لا يقوم أوديب بذلك الربط، أما المُشاهد فيربط.

إليزابيث: ــ حسن، لست واثقة تماماً من ذلك.

غابو: ــ احفظي لي هذا السر: التلاعب بشخصية تيريزياس كان متعمداً بعض الشيء. فهذه الشخصية عند سوفوكليس خلابة إلى حد أنها تخطف الأضواء في بعض اللحظات. وأعترف بأنني كنت على وشك إلغاء الشخصية لكي أتجنب أن يخطف تيريزياس الأضواء مني. وها أنتم الآن تطالبونني بأن أعطيه زمام المبادرة.

مانولو: ــ لقد قلتَ في إحدى اللحظات بأنه لا بد لتيريزياس من أن يكون زنجياً. ولماذا لا يكون أمهق؟

غابو: ــ سواء أكان زنجيا، أو هندياً أو أمهق، ما الفرق في ذلك؟ المهم أن يفرض نفسه بشخصيته.

غابرييلا: ــ وأن يسهم في ربط تحريات أوديب.

غابو: ــ قد يكون هناك قصور مني أنا القارئ القديم للروايات البوليسية. فتركيب حبكة رواية بوليسية هو أمر شديد السهولة، أما حلها ــ أي توضيح السر ــ فهو شديد الصعوبة: فأحدنا يبقى دوماً ما دون التوقعات. لقد تعرضت لهذه المشكلة عندما كتبتُ **قصة موت معلن**: فعندما انتهيت من كتابة الفصل الأول، قلت لنفسي: «همم، لقد وقعتُ في مصيدة الرواية البوليسية». لأنه يقال في إحدى اللحظات بأنهم سيقتلون الشاب وعندئذ يتولد الشك: سيقتلونه، لن يقتلوه... وفكرت: «سيكون هناك قراء يقفزون فصولاً كاملة لكي يروا إذا ما كانوا سيقتلونه أم لا، وستفشل بذلك روايتي، ولهذا فإنه من الأفضل رواية الأمر بأسلم الطرق: يقتلونه. فهل تريدون أن تعرفوا **كيف** يقتلونه؟ عليكم إذا أن تبتلعوا الرواية كاملة».

غابرييلا: ــ أنا أيضاً أرى أن تيريزياس شخصية ساحرة في السيناريو، على الرغم من صغر دوره. ولكن المشكلة في أنه يضيع مني، أظن أنه بحاجة إلى استمرارية...

غابو: ــ لن يكون هذا هو الانطباع على الشاشة. عندما ترينه مادياً لن تستطيعي نسيانه.

غابرييلا: ــ وبالنسبة إلى قضية لايوس، القرية كلها تعرف ما الذي يحدث، أما نحن فلا نعرف. فنحن لا نرى أحلامه أبداً، ولا نعرف ممن يعرفون، ولا كيف عرفوا، ولكن المعلومة تخرج فجأة: «الجميع أخبروني...» الجميع؟ وماذا عن المُشاهد؟ وماذا عن أوديب؟

خورخي علي: ــ أوديب لا يعرف الأمر **ظاهرياً**. أو بكلمة أدق، لا يعرفه في **الوعي**. ولكنه في أعماقه يعرف. ويريد أن ينكر ذلك. هذه هي المأساة العظمى.

غابو: ــ إنه يريد و**لا** يريد إنكار ذلك. ولكن هذا يقال، تقوله هي نفسها: «إنك تملأ رأسك بالهواجس». إنه يعرف، والأمر واضح لديه دوماً. ولكن الواقع أغنى مما يعلمونه في المدارس. لماذا يقرر العودة إلى القرية؟ إنه يحاول تفسير ذلك بالقول إنه ولد هناك، وإن أباه كان هناك قائداً للجيش... ولكنه يذهب لأن **القدر** يجره. إذا لم نقدم هذا الجانب التراجيدي، هذا الوضع «الدمية»الذي يكتسبه الكائن البشري حيال القدر، فإننا...

خورخي علي: ــ لحظة يا غابو. يبدو لي أن هذا الأمر غير واضح في السيناريو.

غابو: ــ أي أمر؟

خورخي علي:ــ هذا الذي قلته عن أنه يأتي إلى هناك لأنه يريد ذلك.

غابو: ــ إنني أقوله الآن.

خورخي علي: ــ سيكون من الجيد ضمه إلى السيناريو.

مانولو: ـــ يقولون له مرة بعد أخرى: «لا تذهب.» ولكنه يصر على الذهاب.

غابرييلا: ـــ **يجب** عليه أن يذهب. يجب أن يعمل عمدة للقرية.

غابو: ـــ بالضبط. الشعر لا يُفسر. وإذا ما فسرتُ صورة مجازية فإنني أيبسها. الشعر ينقل تواصلاً... وهذا يكفي. لا بد من توصيل أجواء، وإحساس، وشك يتيح فهم عمق القضية. أما التفسيرات فلا لزوم لها لأنها فائضة عن الحاجة.

إغناثيو: ـــ ولكن الشخصية يمكنها أن تنوس ما بين قطبين، بالنظر إلى وضعها كدمية وكشخص يتحكم بمشيئته... فأوديب وهو بين يدي جوكاستا، يكون أداة تتلاعب هي به على هواها؛ ولكنه هو نفسه يقول في لحظة معينة بأنه يخشى أن يفقدها... فهل الخياران صالحان؟

غابو: ـــ أوديب لا يعرف النبوءة.

إغناثيو: ـــ كيف وقع في الحب إذن؟ ألأنه أراد ذلك؟ إنه لم يكن ينوي أن ...

غابرييلا: ـــ القدر يشمل هذا الخيار أيضاً، خيار أن يجد نفسه منقاداً للقدر.

خورخي علي: ـــ وخيارات أخرى، مثل ذهابه لمقابلتها... تذكروا أنه يذهب من تلقاء نفسه، في سيارة **جيب**، يمكننا أن نجعله يتوقف، وأن يترل للحظة من السيارة... فيتساءل المُشاهد: «هل سيقتل نفسه؟». وعندئذ يرى هو نفسه مرور جيوش كريون من بعيد، ولكن هذا الأمر لم يعد يهمه، فهذه المشكلة لم تعد مشكلته. ويتواصل مرور الحشود المسلحة، فالعالم لا يتوقف...

غابرييلا: ـــ هذا هو أحد الاحتمالات. والاحتمال الآخر هـــــو إجراء تعديلات على السيناريو. ففلسفتي هي: «على الورق يمكن عمـــل كل شيء».

غابو: ـــ أتقولين هذا لي أنا الذي أعيش من ذلك؟

غوتو: ـــ يبدو أنه مازال لدينا بعض الوقت يا غـــــابو. لمـــاذا لا تروي لنا شيئاً من هواجسك العابرة؟

مانولو: ـــ بل **المتقطعة** يا غوتو.

القسم الرابع



علبة، مؤامرة، بيانو، بوليرو

غابو:ـــ لقد استيقظت اليوم بمزاج رائق، ولدي رغبة في العمـــل لساعات إضافية.إنني أدعوكم إلى استغلال هذه الجلسة. هل تـــأخرتم في السهر البارحة؟ هيا، تشجعوا، فلا متسع هنا للمتباطئين، لأن الورشـــة مثل حرب العصابات، لا يمكنها أن تفرض القسر في مسيرتها، عليـــها أن تضبط خطواتها على إيقاع خطوات أبطأ شخص فيها. من ســـيتطوع منكم لفتح النار؟

بيتوكا: ـــ أنا أقبل التحدي يا دون غابرييل، بـــالرغم مـــن أن مشروعي لم يكتمل بعد.إنها قصة امرأة شابة ـــ حوالي ثلاثين ســـنة ـــ، مهنتها صحفية، ترجع إلى بلادها، بنما، في نهايـــة عقـــد الثمانينـــات، وتواجه بخبر أن أختها ـــ التي لم ترها منذ سنتين ـــ قد انتحرت.لمـــاذا؟ لا أحد يعرف. إنها صدمة رهيبة بالنسبة إليها، لأنهـــا كـــانت تشـــعر بالتوحد الشديد مع أختها، وكانت تحلم منذ شهور بهذا اللقاء معـــها... وهي الآن في غرفة أختها المتوفاة، تقلب ألبومـــات صـــور، وتتذكـــر ذكريات مشتركة، وفجأة تفتح صندوقاً حيث اعتادتا في مراهقتـــهما أن تخبئا خصلات شعر ومجوهرات مزيفة...وتعثر في الصندوق على رســـالة من أختها موجهة إليها،تنبهها فيها إلى أنه إذا ما جرى لها شيء ـــ لهـــا، أعني المنتحرة ـــ فلتبحث عن علبة في المكان الذي تعرفه، وأن تأخذهـــا

دون أن تفتحها إلى شخص يدعى حواكين، في العنوان كذا وكذا. ولماذا دون أن تفتحها؟ لأنها إذا ما فتحتها ـــ هذا ما توضحه لها ـــ ستتعرض حياتها للخطر. حسن، تذهب المرأة، وتجد العلبة في مخبأ في المطبخ وتتدبر الأمر خفية لتصل إلى المدعو خواكين. ويكون هذا الشخص زعيم حركة مناوئة تعمل في السرية المطلقة. ويبدأ بالتكشف لها بطريقة ما أن هناك من قتل أختها وجعل موتها يبدو وكأنه انتحار.

غابو: ـــ الأحداث تتطور إذن حول تحركات كل من الصحفية وخواكين.

بيتوكا: ـــ هناك عناصر تجسس في المؤامرة، لأن حكومة دولة أجنبية تريد التدخل في الشؤون الداخلية لبنما...

غابو: ـــ دولة أجنبية...

بيتوكا: ـــ ... والثنائي ـــ الفتاة وخواكين ـــ يريدان الحيلولة دون ذلك. وفي النهاية يقرر المتدخلون وكذلك بعض عناصر النظام العسكري المتعاونين معهم، تصفية الاثنين، لأنهما يعرقلان مخططاتهم.

غابو: ـــ والعلبة؟ ما الذي تتضمنه العلبة؟

بيتوكا: ـــ وثائق، أوراقاً تُثبت أشياء كثيرة... فالأخت ـــ المنتحرة المزعومة ـــ كانت سكرتيرة أحد كبار موظفي النظام واستطاعت الإطلاع على هذه الوثائق.

غابو: ـــ القصة تبدأ جيداً، ولكن، لماذا علبة الوثائق؟ يمكن لهذا أن يأتي فيما بعد،أما وضعه في المقدمة فلن يؤدي إلى خلق أي نوع من التوقعات... لماذا لا يكون في العلبة ـــ فلنقل ـــ شيء مبهم؟.. دمية راقصة بنابض مثلاً؟

بيتوكا: ـــ مسألة الوثائق خطرت لي الآن بالذات.

غابو: ـــ تصوري المشهد: خواكين يفتح العلبة ويجـــد حزمـــة أوراق. يخيل إليّ وكأنني أرى لقطة **الزوم** هذه: حزمة أوراق. ثم مـــاذا؟ ولكن إذا ما وجد دمية راقصة بنابض أو مسيحاً مصلوباً قبطياً...

بيتوكا: ـــ معك حق. يجب أن أشتغل أكثر على المشروع.

غابو: ـــ وأنت يا مانولو؟ هل صارت قصتك عـــن الموســـيقي جاهزة؟

مانولو: ـــ إنني أرتب أفكاري.

غابو: ـــ حتى الآن؟ حسن، خذ ما تحتاجه من وقت... فلنر يـــا مونيكا، أراك متلهفة للدخول في العمل.

مونيكا: ـــ لدي قصة مشغولة بصورة لا بأس بها. إنني أفكر فيها منذ بعض الوقت. تدور أحداثها في مدينة بوغوتا، في العام ١٩٤٨.

غابو: ـــ في التاسع من نيسان بكـــل تـــأكيد. في أوج حركـــة البوغوتاثو[١].

مونيكا: ـــ القصة تنتهي في هذا الوقت. البطلة هي طفلة بولونية، عمرها عشر سنوات، وقد هربت أسرتها مـــن بولونيـــا ووصلـــت إلى كولومبيا قبل أربع أو خمس سنوات، حين لم تكن الحرب العالمية قـــد انتهت بعد.

غابو: ـــ أي أن عمر الطفلة كان حينذاك خمس أو ست سنوات. ولم تكن تتكلم الإسبانية؛ بل البولونية أو الألمانية.

---

[١] ـــ في التاسع من نيسان ١٩٤٨ اندلعت انتفاضة شعبية في بوغوتا عرفت باسم «البوغوتـــاثو»، وكان سببها المباشر اغتيال الزعيم الليبرالي خورخي إليسير غايتان، وامتدت الانتفاضـــة إلى كـــل أنحاءالبلاد. فعطل الرئيس مارتيناك أوسبينا بيريث الكونغرس وفرض حالة الطوارئ في كل أراضـــي الجمهورية الكولومبية.

مونيكا: ـــ ولكنها الآن تتكلم الإسبانية بإتقان. أما أبواها فـــلا، فالأبوان يتكلمان إسبانية معكرونية... والمشكلة الوحيدة للطفلة هي أنها لا تستطيع أن تنسى هتلر. إنها متأكدة من أنه ما يزال حياً، بالرغم مـــن أن الأسرة تقول لها وتعيد إنه قد مات.

غابو: ـــ إنها معذبة بذكريات الحرب. بما رأته وما سمعت عنـــه. واصلي يا مونيكا. اروي لنا القصة حسب الأصول: «كانت هناك طفلة بولونية...» ليست لها أي علاقة بآنا فرانك، أليس كذلك؟

مونيكا:ـــ إننا في بوغوتا، في أوائل العام ١٩٤٨، قبل شهر مـــن اندلاع البوغوتاثو. في منطقة مركز المدينة تعيش منذ بضع سنوات أسرة بولونية، بعض أفرادها مروا من معسكرات الاعتقال. أصغر أفراد الأسرة هي طفلة في العاشرة، تعاني صدمة نفسية من شخصية هتلر. وعنـــوان القصة بالضبط: **مؤامرة صغيرة لقتل هتلر.**

غابو: ـــ لقتل هتلر في وسط بوغوتا... تورية مثيرة للفضول.

مونيكا: ـــ الطفلة تعيش منغلقة جداً على نفسها. تجد صعوبة في التواصل، من الوجهة الانفعالية. ليس لها أصدقاء تقريبـــاً. وقـــد انتبـــه الجيران وآباء التلاميذ إلى ذلك فيحاولون دفع أبناءهم إلى اللعب معـــها، ويدعونها للتنـــزه، ولكن دون جدوى تقريباً. وفي أحد الأيام يذهـــب بعض زملائها في المدرسة لزيارتها، وعندمـــا يدخلـــون إلى حجرتهـــا تنـــزوي مرتعبة، وتسأل إذا ما كان هتلر لم يرهم حين جاؤوا.«إذا مـــا سألكم هذا السيد عني، فلا تقولوا إنكم تعرفونني..أرجوكم، لا تخـــبروه أين أسكن...»

غابو:ـــ ما الذي كانت تفعله الطفلة عندما دخل أصدقاؤهـــا إلى غرفتها؟

مونيكا: ـــ كانت تلعب بالدمى. لديها دمى قماشية وهي تتحدث إليها، وتؤنبها... إن عالمها حميم جداً، وشخصي جداً.

غابو: ـــ يمكن لهذه العلاقة أن تكون كاشفة.

مونيكا: ـــ كثيراً ما ترفض الطفلة الذهاب إلى المدرسة، بل والخروج من الباب إلى الشارع.

غابو: ـــ والأبوان قلقان، يشتريان لها دراجة، زلاجة...

مونيكا: ـــ ولكن دون جدوى. إنها تخاف الخروج لأنها مقتنعة من أنه هناك في مكان ما خارج البيت، يوجد رجل يدعى هتلر سيقتلها.

غابو: ـــ وكيف تتصور هي هتلر؟

مونيكا: أصدقاؤها الذين سمعوها تتكلم عنه يحاولون الاستفسار عمن يكون، ولكنهم بدلاً من أن يسألوا آباءهم، يتوجهون بالسؤال عنه إلى خادمة عجوز، ثرثارة جداً ومشعوذة، وحين ترى الرعب في وجود الأطفال تقول لهم أول ما يخطر لبالها: إنه رجل شرير جداً، له شعر أسود وشارب، إلى آخره، إلى آخره.

غابو: ـــ ألا يخبرهم أحد بالحقيقة، أو يريهم صورة من مجلة، أو يحدثهم عن الحرب؟

مونيكا: ـــ هذا أمر يجب العمل عليه. فالمعلومات أو نقص المعلومات التي كانت منتشرة في هذه الأنحاء حول هتلر ستكون أمراً مقنعاً.

غابو: ـــ المثير للفضول هو لو أنهم سألوا آباءهم فقد يتلقون الإجابة نفسها: إنه رجل خبيث، إلى آخره. فحين يتعلق الأمر بالأطفال، يرى البالغون أن هذه الأسئلة تثير الحفيظة.

مونيكا:ـــ وكان هناك من قال لهم إنه ألماني. وكان الأطفال قد سمعوا أناساً ـــ أبوي الطفلة مثلاً ـــ يتكلمون الألمانية.

غابو: ـــ أو البولونية. فأي واحدة من هذه اللغات هي مجرد لغط غير مفهوم بالنسبة إلى الأطفال.

مونيكا: ـــ وهذه معلومة مهمة، ذلك أن هناك نمساوياً يعيش في بوغوتا منذ سنوات ويملك صيدلية. هذا الرجل ذو الشعر الأسود والشارب، والمقيت جداً، يمكن له أن يتكلم بالألمانية في لحظة ما أمام الأطفال، فيكون ذلك كافياً لكي يعتقدوا ـــ أو يتأكدوا ـــ أنه هو هتلر الذي يبحثون عنه.

مانولو: ـــ وهل كان ما يزال رائجاً في تلك الفترة احتمال ألا يكون هتلر قد مات؟

غابو: ـــ ربما كان الأمر كذلك في بعض الأماكن... ولكن من المعروف أن جثته أحرقت ولهذا لم تظهر.

مانولو: ـــ لقد سمعت الطفلة إشاعات... وما يعتقده الأطفال هو أن هتلر حي وأنه قد جاء باسم آخر ومظهر آخر ليختبئ في بوغوتا.

غابو: ـــ جاء ليختبئ... أم ليطارد الطفلة. ويمكن للكبار أن يحركوا الخوف بالقول إن ذلك صحيح، وإن هتلر هو مسخ مريع اختفى من ألمانيا دون أن يترك أثراً، وما الذي يريده الأطفال أكثر من ذلك لكي يتحولوا إلى فرسان جوالين؟

مونيكا: ـــ وفي أحد الأيام، يأخذ «المسخ» شكلاً في صورة الصيدلي، فهو رجل متعجرف، منفر، ويتكلم الألمانية...وكل ما سوى ذلك.

غابو: ــ هل يخدمك في أي شيء كون الرجل صيدلانياً؟ هل سيُحضّر سماً مما يزيد من شكوك الأطفال؟

مونيكا: ــ المسألة هي أن له علاقات غرامية مع امرأة متزوجة، وزوج المرأة الذي لا يعرفه يمضي باحثاً عن عشيق زوجته...

غابو: ــ الآن أنت تعقدين الأمور حقاً. ما علاقة كل هذا بالصيدلية؟

مونيكا: ــ بدا لي أن الصيدلية هي المكان المثالي من أجل اللقاءات العاطفية. إذ يمكن للمرأة أن تدخل إليها وتبقى فيها لبعض الوقت، منتظرة إعطاءها حقنة أو أن يعد لها الصيدلي شراباً. ومن الشائع كذلك أن الصيادلة يقومون بدور الطبيب أحياناً.

غابو: ــ حسن. الأطفال الذين اكتشفوا هتلر أخيراً، يقررون إذن أن يقتلوه.

مونيكا: ــ باعتباره هتلر «الحقيقي»؟

غابو: ــ أفترضُ بأن الأطفال في أوج عصبيتهم وهذيانهم، قد وجدوا أنفسهم أمام مرشحين أو ثلاثة مرشحين لمنصب هتلر، ولكنهم اضطروا إلى استبعادهم... إلى أن ظهر الصيدلاني الذي **توفر فيه** كل المواصفات المطلوبة.

مونيكا: ــ يمكن أن يكونوا قد عثروا كذلك على صورة لهتلر، ولكنهم يستنتجون، بكل رصانة، بأن الرجل قد بدّل مظهره لكي يتمكن من إنجاز مهمته الرهيبة.

غوتو: ــ وتنكر كصيدلاني.

غابو: ــ أول ما يفعله هتلر في مثل هذه الحالة هو حلق شاربه وتجعيد شعره. والمهم هنا هو أن يكون الأطفال مقتنعين من أنهم قد

عثروا عليه. فإذا كانوا يؤكدون بأن الصيدلي هو هتلر، فيجب على الصيدلي **أن يكون** هتلر. وليس علينا أن نقلب الأمر أكثر.

مانولو: ــ من المؤكد أن الوضع المثالي هو أن يكون هناك تشابه، مثل الحلاق في فيلم **الدكتاتور العظيم**.

مونيكا: ــ لقد فكرت أحياناً بأنه يمكن للأطفال أن يفاجئوا الصيدلاني نائماً،بعد أن يكون قد سكر، فينتهزون الفرصة لكي يضعوا له شارباً صغيراً مثلاً. تروقني فكرة خلق ما يشبه الإثبات، أو يحاولوا القيام بإعدامه، أو اغتياله، ولكن نتائج كل تلك المحاولات تكون فاشلة.

غابو: ــ عليك أن توضحي لي أمراً: هل قصتك هي قصة طفلة تسيطر على عقلها صورة هتلر، أم قصة جماعة أطفال يسعون جاهدين إلى العثور على هتلر وقتله؟

مونيكا: ــ القصتان متداخلتان، أليس كذلك؟ وهناك قصة ثالثة، أعني قصة الزوج المخدوع... ولكن يمكن للفيلم بمجمله أن يوصف بأنه قصة عمليتي اغتيال وضحية واحدة.

غابو: ــ فلننس للحظات قصة الخيانة الزوجية. ولنحاول التركيز على الأطفال. ولماذا بدأت الطفلة تتراجع إلى الخلفية؟

مونيكا: ــ كل أعمال الأطفال تتصاعد في خدمتها.

غابو: ــ ولكن هي نفسها، ألم تتحول إلى مجرد مرجع وحسب؟

مانولو: ــ إنها حضور غائب.

غابو: ــ لا بأس. فلنتركها هكذا. وإذا ما احتجنا إليها فسنعود للبحث عنها.

مونيكا: ــ عندما يظن الأطفال بأنهم قد توصلوا إلى اكتشاف هتلر، يطلبون من الخادمة العجوز أن تحضّر لهم سماً، مزيجاً شيطانياً من



تلك العقاقير التي تُحضّر من رؤوس ثلاث ضفادع، وأربع قوائم عنكبوت وذيل حرذون.

غابو: ـــ أخبريني بالحقيقة، لقد كانت تلك العجوز هي خادمة جدتك، أليس كذلك؟ تلك الخادمة التي كانت تطلق النار من كل مساماتها...

مونيكا: ـــ لم أكن قد فكرت بهذا الأمر.

غابو: ـــ القصة تمضي جدياً. إنها تمتلك لباً، وفيها تداخلات جدية جداً.

مونيكا: ـــ لقد كان هذا أحد الأمور التي أود معرفتها: هل تستحق القصة عناء مواصلتها؟ والشيء الآخر هو: هل المواقف مقنعة، سواء مؤامرات الأطفال أو انتقام الزوج المخدوع؟

غابرييلا: ـــ ولكن، هل سيصل الأمر بالأطفال إلى تنفيذ خطتهم؟

غابرييلا: ـــ سينفذونها، أجل، ولكن الأمر كله سيبقى مجرد عمل طقوسي وحسب، وهو أمر لا يتوصلون إلى معرفته. فتحضير ذلك العقار من أربع عيون ضفادع وذيل حرذون وأربع شعرات من رأس امرأة هو بالنسبة إليهم أمر جدي، ولكنه بالنسبة إلى المشاهد لا يعدو أن يكون مجرد لعب. حسن، وبينما الأطفال يقومون بتنفيذ خطتهم، يأتي الزوج المخدوع...

مانولو: ما الذي تفعلينه بآلة التسجيل هذه؟

مونيكا: ـــ اسمعوا.

غابو: ـــ هذا كلام باللغة الألمانية. ألا يكون صوت هتلر، آيه؟

مانولو: ــ هتلر في مدرسة سان أنطونيـــو الدوليـــة للســـينما والتلفزيون... يا للفضيحة!

مونيكا: ــ ربما أن الزوج يقتفي كذلك أثر صـــوت. اسمعـــوا الصوت. لقد توصل إلى التعرف عليه، أعني على الصيدلاني.

غابو: ــ لقد قمتِ بتطوير القصة الموازيـــة دون أن تخبرينـــا أي شيء عنها.

مونيكا: ــ القصتان تلتقيان معاً في يوم التاسع من نيسان. ففـــي هذا اليوم يتمكن الأطفال من جعل الصيدلاني يتناول العقار ــ أو ملعقة منه على الأقل ــ ويقوم الزوج المخدوع بقتله بعد قليل حين يفاجئـــه وهو مع زوجته. ولكن العنف يندلع في ذلك اليوم في الشوارع، وعندما تكتشف جثة الرجل المسكين، يعتبر على الفور بأنه أحد ضحايا العنف.

مانولو: ــ ويموت هتلر، ولكن ليس هناك مذنب.

مونيكا:ــ والأطفال السعداء يذهبون بحثاً عن الطفلة. ويقولـــون لها: «لا تختبئي بعد اليوم. لم يعد بمقدور هتلر أن يلحق بك الأذى. لقـــد قتلناه».

غابو: ــ تعجبني القصة ولكنني أشعر بأنها مازالت فجة بعـــض الشيء. فالأطفال يقررون العمل **من أجل** إنقاذ الطفلة؛ وهم أنفسهم لا يتعرضون للخطر. أظن أن القصة تتشتت عند هذه النقطة.

مونيكا: ــ سيكون من الجيد أن يتوصل بعـــض الراشـــدين ــ وكذلك بعض المشاهدين ــ إلى القناعة، مثل الأطفال، بأن الصيـــدلاني هو هتلر. وبالمناسبة، ألم يكن هتلر نمساوياً؟

غابو: ــ ولكن يجب توخي الحذر: فهذه قصة أطفال. ويجـــب ألا تخرج مطلقاً من جو الأطفال. إذا ما أدخلنا إليها الكبار، فـــإن القصـــة

ستتفكك. ويجب أن تكون الكاميرا دوماً هكذا، أعني عند مستوى خصرنا، على مستوى خط نظر الأطفال.

غابرييلا: ـــ وخصوصاً من أجل التشديد على نظرهم إلى الصيدلاني.

غابو: ـــ لأنه إذا ما دخل الكبار، فكل هذا سيفسد. الأطفال يستسلمون دون تحفظ للتخيل، للإبداع، للهواجس... فهتلر بالنسبة إليهم...مرتزق، كائن جبار وإعجازي لا بد من تدميره من أجل إنقاذ صديقتهم الصغيرة.

بيتوكا: ـــ ومع تقدم الأطفال في خطتهم، يمكن للطفلة أن تبدأ بالخروج من محبسها، وأن تشارك قليلاً في العملية.

غابو: ـــ لا بد من مواصلة بناء شخصية الطفلة. فهي ليست معقدة بما يكفي حتى الآن.فالطفلة ستكون في مركز كل الموقف الذي سيؤدي إلى التفجر، ابتداء من النزاع نفسه وحتى الحصول على معلومات عن الوغد.

غابرييلا: ـــ ولا بد أن تأخذ شخصية الصيدلاني بالتطابق شيئاً فشيئاً، ودون أن يلاحظ ذلك، مع صورة هتلر. ويؤكد الأطفال شكوكهم بالاستناد إلى مجموعة عناصر يوفرهالهم الصيدلي نفسه، دون أن يدري.

مانولو: ـــ مهمة جيدة لكاتب السيناريو.

غوتو: ـــ وللمخرج، وللممثلين، وللطاقم بكامله.

غابرييلا:ـــ في أحد الأيام يلاحظ الأطفال أن هناك في الصيدلية أو في بيت الرجل جزمة،تبدو وكأنها جزمة عسكرية. وتتضخم الجزمة

في مخيلتهم،لأنهم يربطون بينها وبين جزمات عسكرية أخرى رأوهـــا في صور عن الحرب، ويقولون: «إنه هو، لا شك في ذلك».

غابو: ـــ وكلما اشتبهوا بشخص، في أثناء تحرياتهم، يـــهرعون لرؤية الطفلة ويصفونه لها. فتقول لهم: «لا، إنه ليس هو، لأن فيه كـــذا أو ينقصه كذا...» ولكن المعلومات عن الصيدلي بالمقابل تتطابق تمامـــاً مع الصورة التي تتخيلها.

مانولو: ـــ ولكن، ألن تذهب بنفسها لكي تراه، بأم عينها؟

غابو: ـــ إنها لا تتجرأ على عمل ذلك. فإذا ما كان هو هتلـــر، مثلما تظن، فإنها لن تذهب إلا لرؤيته ميتاً.

غابرييلا: ـــ يجب أن يبقى واضحاً بأن الأطفال لا يقتلونه.

مونيكا: ـــ لن يقتلوه. ولكنهم سيظنون بأنهم فعلوا ذلك.

بيتوكا: ـــ الأمر الواقع هو أن الرجل يموت. ويكون موته بسبب قضية الخيانة الزوجية.

غابو: ـــ لا بد من إعطاء مدى واسع لهذه القصة. لا مجال للقسر فيها. يجب علينا أن نغرق فيها مثلما في تيار، وأن نتركها تجرفنا. وبما أن هتلر **هذا** غير موجود إلا في مخيلة الطفلة، فإنها هي الوحيدة التي تعـــرف من هو وكيف هو شكله، وهي وحدها القادرة بالتالي علـــى التعـــرف عليه. ولكن هناك مشكلة. فهم يقولون لها: «تعالي لكي تريـــه» فـــترد عليهم:«لا. إذا ما رآني فسيمسك بي». أنا أرى فيها حكاية أطفـــال ـــ حكاية جميلة ورهيبة ـــ ولا بد من الحفاظ عليها متماسكة جيداً حتى لا تتفتت. لنر، من يخطر له شيء يتيح لنا أن نتقدم؟

غوتو: ـــ لا ضرورة لأن تكون الطفلة هي الوحيدة التي تشـــعر بأنها مهددة. لأنه إذا كان ذلك المدعو هتلر شريراً إلى هذا الحد، فإنـــه

يشكل خطراً على الجميع. ويمكن لها أن تتحدث مع أصدقائها بأنه إذا ما تمكن من قتلها، فإنه سيحاول أن يقتلهم هم أيضاً.

مانولو: ـــ باعتبارهم متواطئين معها.

غابو: ـــ ألا ترون أننا نصنع نسخة حرة من **عازف مزمار هاملن؟**

غوتو: ـــ ما يقوله صحيح، يجب أن يكون الصيدلي نفسه هو من يقدم مبرراً للالتباس.

غابو: ـــ ما يقوله من؟

غوتو: ـــ هنا، مانولو، إنه يكلمني بصوت خافت. ما رأيكم بهذا: في أحد الأيام يأتي الرجل مخموراً، ويحييه أحد الأطفال، فيرفع هو ذراعه دون وعي بحركة تذكّر بالتحية النازية، ويقول شيئاً ما باللغة الألمانية.

ما نولو: ـــ على ألا يكون ما يقول «هايل هتلر»، أرجوك.

غابو: ـــ ولكن، إذا كان الطفل هو الذي يؤدي التحية، فإن الاحتمال الأكبر المتوقع هو أن الرجل سيؤنبه: «بني، لا تلعب هذه اللعبة، إنها شيء قبيح جدا...».

غوتو: ـــ الطفل **لا** يؤدي التحية النازية. ولكن، بما أن الرجل يأتي مخموراً...

مونيكا: ـــ أنا تعجبني المغالطات والالتباسات لأنها تُبرز فكرة اللعبة. وهو ما أريد تحقيقه في قصة شخوصها من الأطفال...

غابو: ـــ كوني على حذر بشأن الأطفال، فقد يكون من غير الممكن التنبوء بتصرفاتهم. فأحدنا لا يستطيع أن يعرف الحد الذي يمكنهم أن يصلوا إليه...

غابرييلا: ـــ ولكن هذا الأمر يجب أن يكـــون واضحـــاً لـــدى مونيكا: ما هو الحد بين ما **يريدون** عمله وما **يتجرؤون** على عمله. وأنا أرى أنه يجب ألا ينفذ الأطفال خطتهم.

مانولو:ـــ ما الذي تعنينه بهذا؟ أتريدين ألا يصل الأمر بـــالصيدلي إلى تناول الشراب الذي يُعدّونه له؟

غابرييلا: ـــ أو أن لا يتوصلوا هم أنفسهم إلى تقديمه إليه.

غوتو: ـــ يدخلون في أحد الأيام إلى غرفة الرجل ليستـــبدلوا دواء يضعه دوماً على الكوميدينو إلى جوار سريره، فيجدون الرجل ميتاً.

مونيكا: ـــ ويحدث هذا في يوم التاسع من نيسان.

غابرييلا: ـــ أو في الليلة السابقة.

غابو: ـــ لم تعودي بحاجة إلى البوغوتاثو يا مونيكا.

مونيكا: ـــ لم أعد بحاجة إليه؟ لماذا؟

مانولو: ـــ أنا أعجبتني فكرة البوغوتاثو.

غابرييلا: ـــ وأنا أيضاً.

غابو: ـــ دعوني أفكر. سيكون من المريع أن تفكر الطفلة بـــأن كل ما يحدث هناك في الخارج هو من عمل هتلر.سيكون تصرفاً قاســـبا من جهتنا. ألن تضطر الأسرة كلها، التي تعيش في مركـــز المدينـــة، إلى الجلاء عن بيتها والبحث عن مكان آمن للنجاة؟ ثم إن إعادة بناء تلـــك الأجواء يا مونيكا، مع مستوى العنف والدمار الـــذي ســـيخيم علـــى الشوارع لا بد أن يكلف ثروة طائلة. اللهم إلا إذا قـــررتِ التصويـــر بالأبيض والأسود لكي تتمكني من استخدام مواد مـــن الأرشـــيف في المونتاج، سواء من الأفلام الوثائقية أو الصور الثابتة... إنني أفكر بصوت

عالٍ على كل حال. وخوفي هو من أن يتشتت الفيلم في اتجاهات عديدة ويفلت من أيدينا، مثل دفقة ماء.

مونيكا: ــ المشكلة الكبرى بالنسبة إليّ ما تزال تتمثل في هتلر نفسه. لأن الأطفال هم الذين سيضفون المصداقية على الشخصية.

غابو: ــ أنتِ بحاجة إلى هتلرين مزيفين على الأقل حتى تكتسب تأكيدات الطفلة القوة المطلوبة، وعندما يقدمون لها وصفاً للثالث، تقول: «إنه هو». هتلران غير حقيقيين قبل الوصول إلى هتلر «الشرعي»، هل تفهمينني. العدد المطلوب هو ثلاثة. فواحد فقط سيكون قليلاً، وأربعة سيكونون كثيراً.

غابرييلا: ــ وجميعهم يعملون في مهن مختلفة.

غابو: ــ على ألا يكون أي واحد منهم رساماً.

مانولو: ــ ولا حلاقاً.

غوتو: ــ والصيدلي يكتشفه أحد الأطفال بالمصادفة. فأمه ترسله إلى الصيدلية لشراء صابون، فيعطيه الصيدلي قطعة صابون غير مغلفة، تنبعث منها رائحة شحم، ويقول له: «هذا أفضل صابون».

مونيكا: ــ لا أجد هذا ظريفاً.

مانولو: ــ إنها نكتة قاسية.

غوتو: ــ ما أردت أن أقوله هو أن الأطفال ليسوا ساهين، لقد سمعوا بعض الأشياء... الطفل يشم ويهرع لينقل شكوكه إلى زملائه الآخرين.

غابو: ــ الشيطان مثلما هو، إنه لا يحتاج إلى تصويره كاريكاتورياً. وقبل أن ينصرف الطفل ومعه قطعة الصابون، ينزع الصيدلي غطاء مرطبان ويقدم إليه بعض السكاكر.

غوتو: ــ أجل، ولكنه لا يأكلها. بل يقدمها إلى القط.

غابو: ــ والقط يشمها وينصرف عنها.

غابرييلا: ــ أو أنه يلحسها ويسقط ميتاً هناك.

غابو: ــ وماذا لو تجرأ أحدهم على تذوق السكاكر؟ لن يحدث له أي شيء، فيأتي هذا الأمر ليؤكد أن الصيدلي ليس هتلر. إنني أحاول أن أجاري منطق الطفل وأن أُدخل إلى جماعة الأطفال عنصراً يتطلب الجدال.

غوتو: ــ ولكن أحد الأطفال كان قد سمع شيئاً عن حيل الشيطان، فينبههم إلى أن الأمر مجرد خدعة لبلبلتهم.

غابو: ــ ومن وضعٍ مثل هذا يمكن أن تبرز فكرة خلطة الشراب التي يعدونها.

مانولو: ــ بمساعدة الخادمة باعتبارها مستشارتهم في شؤون السحر.

غابو: ــ هؤلاء الأطفال ليسوا ملائكة. إنهم سحرة أكثر من الساحرات. ربما يحصلون على سكين ويثقبون جمجمة الرجل المسكين، أو على بندقية صيد ليملؤوا جسمه بالخُرْدُق حين يصادفونه في الشارع. إن لقصص الأطفال هذه مزية خاصة، إذ يمكن الاعتماد عليهم للقيام بأي شيء، مهما بدا غير معقول. الكبار يتنكرون، يحاولون عدم إظهار غرائزهم، أما الأطفال في المقابل... واصلي العمل على هذه الحبكة يا مونيكا؛ فمن الممكن أن يخرج منها فيلم جميل.

مونيكا: ــ آمل ألا يحدث لي مثل ما جرى لك مع قصة **البيانو**...

غابو: ــ آه، هل أخبرتُكِ بهذه القصة؟

غوتو: ــ عفواً، عن أي قصة تتكلمون؟

غابرييلا: ــ ياه، ياه... هل هناك أسرار في الورشة؟

غابو: ــ إنها قصة عن بيانو. وقد أنهينا القصة قبل زمن طويل جداً من ظهور فيلم **البيانو** الذي أخرجته جين كامبيون. هل تحبين سماعها مرة أخرى يا مونيكا؟ أم أنك تفضلين الخروج للراحة؟

مونيكا: ــ لا أريد الخروج.

غابو: ــ إنها القصة **نفسها** التي تعرفينها... فلا تقولي لي بعد ذلك إنني لم أحذرك!

مونيكا: ــ وكان سيُخرجها للسينما غوتيريث آليا، أليس كذلك؟

غابو: ــ بلى، ولكن الوقت مضى، و لم نجد منتجاً... ــ أعني أن تيتون قد تشاجر مع المنتج ــ وفجأة... ظهر فيلم **البيانو** لكامبيون، وحقق نجاحاً عالمياً! ومن سيصدق الآن أن قصتنا كانت سابقة؟ بالرغم من أن براءة حقوق القصة مسجلة.

مانولو: ــ وهل كان عنوان قصتكم هو **البيانو** أيضاً؟

غابو: ــ العنوان المؤقت كان **إلى إيليسا**، وهو نوع من التكريم لذكرى بتهوفن. والحقيقة أن الشيء المشترك الوحيد الذي تتضمنه القصتان هو فكرة وجود بيانو في مكان غريب وغير مألوف.

مونيكا: ــ المكان في حالتكم هو منطقة غير مأهولة في كولومبيا، يسيطر عليها رجال حرب العصابات.

غابو: ــ والزمان هو ثلاثينيات هذا القرن. السيد كامبوثانو، أحد أكبر المتنفذين في بوغوتا يقرر أن يقدم إلى ابنته إيليسا بيانو كهدية في عيد ميلادها. وإيليسا هي طفلة ناضجة قبل أوانها، تبدو أكبر من

سنوات عمرها الست. والأب الذي يحبها بجنون، يتلقى خبراً بأن البيانو ــ المرسل إليه من فيينا أو من برلين ــ قد وصل إلى ميناء كارتاخينا، ولكن لا بد من نقله إلى بوغوتا عبر نهر أورينوكو، لأن منطقة نهر مجدلينا تخضع لسيطرة رجال حرب العصابات. يذهب السيد كامبوثانو لمقابلة رئيس الجمهورية ويطلعه على تفاصيل الوضع. فيتصل الرئيس على الفور بوزير الدفاع ويقول له: «أيها الجنرال، لقد قدمتُ وعداً. البيانو يجب أن يكون هنا في الموعد المقرر، مهما كلف الأمر». فيرد عليه الوزير: «اطمئن يا سيدي الرئيس. سنحقق ذلك». لقد انتبه الوزير إلى أن صهره المستقبلي ــ وهو ضابط شاب سيتزوج من ابنته في اليوم التالي ــ قد حظي بفرصة حياته العظمى. فيقول له: «أجِّل حفلة الزفاف. وعندما ترجع سيجري ترفيعك، وربما تُمنح وساماً. وعندئذ سيكون لحفلة الزفاف قيمة أخرى». ولا يتردد الضابط الشاب لحظة واحدة. وفي ذلك اليوم بالذات يجمع القوات والموارد اللازمة ليبدأ حملته وينطلق بحثاً عن البيانو. تبدأ عملية النقل. وحين يرى رجال حرب العصابات كمية الموارد التي عُبئت لنقل ذلك الصندوق الضخم، يفترضون أنه لا بد أن يحتوي على شيء بالغ الأهمية، ويقررون منع وصوله إلى هدفه بكل الوسائل. هذا هو الفيلم: إنه قصة التقدم البطيء، والمكلف، والمنهك للصندوق، ميليمتر بعد ميليمتر، عبر أراضٍ غير مأهولة، ولا يمكن اجتيازها تقريباً... وفي أحد الأيام ينفتح الصندوق ويكتشف الجنود أن ما يحتويه هو بيانو.. بيانو ابيض اللون؛ وفي يوم آخر يكون البيانو على وشك الانجراف مع تيار النهر...

إليزابيث: ــ وهو في الصندوق.

غابو: ــ حسن، في إحدى اللحظات يسقط الصندوق في هاوية، وينفتح لدى السقوط ويظهر البيانو كاملاً. ولكنه يبقى سليماً لحسن الحظ. صحيح أن إحدى قوائمه تنخلع، ولكنهم يعيدونها فوراً إلى مكانها.

غوتو: ــ وما الذي يفعله رجال حرب العصابات في أثناء ذلك؟

غابو: ــ كل ما رويته يجرى وسط الكمائن، والاشتباكات، والهجمات... رجال حرب العصابات لا يمنحون الجنود هدنة ولا يطلبون هدنة. ويتقدم البيانو مخلفاً وراءه جثثاً متناثرة، ومشهد أرض محروقة... وبما إن المعارضة للنظام قوية في العاصمة أيضاً، فإن وصول القوات العسكرية إلى بوغوتا يؤدي إلى اندلاع انتفاضة شعبية عارمة للحيلولة دون إدخال الصندوق إلى منزل آل كامبوثانو. ومن أحد نوافذ البيت يمكن رؤية وميض الحرائق، وسماع دوي المعارك... ولكن الضابط الشاب يشق الطريق مع قواته بالدم والنار ويتمكن من وضع البيانو في الصالون الباذخ، قبل دقائق من بدء حفلة عيد الميلاد. وتدخل إيليسا وهي ترتدي ملابسها مثل أميرة، وتحيي أباها والمدعوين بطأطأة رأسها، ثم تجلس بحركة رشيقة وراء البيانو وتبدأ العزف: «تيرا ــ تيناتين ــ تاري ــ تاتاتين...» قولوا لي الحقيقة: أليست قصة جميلة؟

مانولو: ــ ولماذا تشعر بالقلق؟ ليست لها **أي علاقة** بقصة فيلم **البيانو**.

غابو: ــ لستُ قلقاً. ففي اليوم الذي سنتمكن فيه من إنجاز الفيلم سننجزه بالرغم من كل شيء. ثم إن براءة الحقوق مسجلة. السيناريو كتبه ليتشي دييغو، مع أننا أنا وتيتون تدخلنا فيه أيضاً... أنا

أحب أن أعيد صياغته.. أن أبسطه بعض الشيء... لقد ملأه ليتشي بالحمام الزاجل، ولست أدري بأية أشياء كثيرة أخرى...

مونيكا: ـــ أنا أرى فيه تورية مريرة.

غابو: ـــ أجل، وهذا أمر يعجبني، لأنه أشبه بصورة شعاعية حقيقية لكولومبيا. إنه بلادنا من أعلاها إلى أدناها.

إليزابيث:ـــ والمثير للفضول هو امتزاج عدة أجناس فنية في قصة بسيطة: فهناك شيء من الهجاء السياسي، وشيء من أفلام المغامرات، ومن التراجيكوميديا...

غابو: ـــ حسن يا مانولو، هل نظمت أفكارك؟

مانولو: ـــ إنها قصة معقدة بعض الشيء كما يبدو لي. قصة شخص أقصى آماله وتطلعاته هي أن يصير كاتب أغاني بوليرو معروف. الشخصية رجل متقدم في السن،يعيش في غرفة بائسة في هافانا القديمة. ولست أدري كم من الأغنيات كتب..خمسة آلاف، ستة آلاف أغنية بوليرو، ولكن لم يغن أي مغن أغنية واحدة منها. إنه مؤلف أغان غير منشور. إنه يتدبر أمره أحياناً لكي يسجل شريط كاسيت ـــ بصوته هو نفسه على إيقاعات بوني موريه، أو بصوت جارة له تقلد أولغا غييوت ـــ ويأخذ الشريط إلى إحدى محطات الإذاعة أو إلى وكالة موسيقية، ليرى إذا ما كان هناك مغنٍ يهتم بها. ولكن بلا جدوى، إنه غير محظوظ... ولم يكن لرجلنا عمل ثابت، فهو يعمل عندما يستطيع ذلك في إيقاف السيارات في مرآب...

غوتو: ـــ سيقول إغناثيو إنه موقّف سيارات...

إليزابيث: ـــ أقلت **يعمل**؟

مانولو: ـــ ... في مرآب سيارات تابع لمطعم أو كباريه فخـــم، يمكن أن يكون كباريه «علي بار» لأن المغني بوني، معبوده، كان يغـني هناك لوقت طويل. حسن، الرجل لم يعد يعمل هناك، ولكنـه مـازال يتردد على المكان، كي لا يفقد العادة.

غابو: ـــ إنها طقوس الحنين التي لا تُهزم.

مانولو: ـــ وفي الحي الذي يعيش فيه، الجيران يشكون ويتذمـرون لأن الرجل يشعل المذياع بأعلى صوت ـــ خورين، بـيريث بـرادو، لاريفيرسيد وغيرهم من المغنين... ـــ ويتجول في المكان هناك بعـض الزنوج ممن يتصرفون بلا مبالاة...

غوتو: ـــ ألا يحب أولئك الجيران الموسيقى؟

مانولو: ـــ ربما كانوا يفضلون موسيقى **الراب**.

غابو: ـــ أو لم يكن رجلنا يستمع إلى برامج موسيقى البوليرو؟

مانولو: ـــ وكان يحب كذلك الموسيقى الراقصـة، ولكـن في أعماقه، لم يكن هناك ما يمكن مقارنته بتلك الأغنيات التي تقول: «لـن توجد لحظة من النهار تكونين فيها بعيدة عني...»

غابو: ـــ «معكِ في البعد...» إننا في أوج سنوات الخمسـينيات، هل أنا على صواب؟

مانولو: ـــ أجل. وفي إحدى الليالي يدنو الرجل من «علي بـار» ـــ وفي نيته التكلم مع قائد الأوركسترا أو مغني الفرقة، ليقترح عليـه بعض مؤلفاته الحديثة ـــ فيجد الكباريه مغلقاً ويرى هناك عـدداً مـن رجال الشرطة عند المدخل. يحاول الاقتراب لكي يسأل عما حـدث، ولكن أحد رجال الشرطة يأمره بالتراجع، وفي هذه اللحظـة يخـرج البارمان غايوسي...

غوتو: ـــ وهو صديق قديم له...

مانولو: ـــ ... ويخبره: لقد حاولوا سرقة قبعة وعصا المغني بـــوني موريه.

غوتو: ـــ في الكباريه؟

مانولو: القبعة والعصا موجودتان هناك، في خزانة، كتذكار مـــن الأزمنة الطيبة...

غابو: ـــ وجاء معجب متعصب ببوني، أو سكير...

مانولو: ـــ إنها المرة الثانية التي يحدث فيها ذلك. ويؤكد البـــواب بأنه رأى في المرتين مشبوهاً يخرج من المحل، وبه شبه كبير بالمغني بـــوني ـــ والواقع أنه قد قال في اعترافاته الأولى بأن من رآه **هو** بوني نفســـه، ولكنه عدّل أقواله عندما ذكروه بأن بوني قد مـــات ـــ وأن الشـــيء الوحيد الذي يفعله المشبوه قبل أن يختفي هو النظر بإمعان إلى عينيه.

غوتو: ـــ كل هذا يرويه البارمان. والموسيقي... بالمناسبة، ما هو اسم الموسيقي؟

مانولو: ـــ هل تقصد مؤلف الأغنيات؟ لقد أمضى حياته وهـــو يسمع ألقاباً مثل **ملك المامبو** و**أمير الغناء** وما شابه ذلك من كل هـــذه النعوت الرنانة، فقرر أن يطلق على نفسه لقب **سلطان البوليرو**.

غوتو: ـــ حسن، يمكننا إذن أن نسميه سلطان...

مانولو: ـــ لا، هذا الاسم يطلق هنا على الكلاب. فلنسمه خوان إذا شئتم. القضية هي أن البارمان يخبر خوان بأن أشخاصا الســـينما أو التلفزيون كانوا هناك قبل قليل، وكانوا يسألون عنـــه، وأنـــه هـــو ـــ البارمان ـــ قد أعطاهم عنوانه ـــ عنوان خوان ـــ مؤكدا لهـــم أنهـــم

سيجدونه في بيته، لأنه شخص مرتبط بالبيت جدا. وهكذا يعود خوان راكضاً إلى بيته ويجد هرجاً ومرجاً كبيرين في الحي لأن هناك فريق تصوير ينتظره لإجراء مقابلة معه. لماذا المقابلة؟ لأنهم يحضرون لفيلم وثائقي عن بوني والموسيقى الشعبية، وقد رأوا صورة له مع **عظيم الإيقاع** ـ كان هذا هو لقب بوني ـ حيث يظهر المغني منحنياً نحو خوان وهو يهمس له شيئاً ما في أذنه بمودة وانفتاح. وبما أن أطروحة الفيلم الوثائقي هي التأكيد على أن شعبية بوني لا تستند إلى كونه **عظيم الإيقاع** وحسب، وإنما كذلك إلى طبيعته نفسها، إذ على الرغم من كونه نجماً حقيقياً، فقد كان في الوقت نفسه شخصاً متواضعاً، ودوداً، دون أي ذرة من العجرفة والتكبر... وها هو الدليل على صحة تلك الأطروحة: إنه الصورة التي يظهر فيها بوني العظيم وهو يشاطر عامل مرآب بائس أسراره، إلى آخره، إلى آخره. حسن، تنطلق أصوات الاستعداد المعهودة، ويبدأ التصوير ويوجهون إلى خوان السؤال الصارم: «ما الذي كان يقوله لك بوني موريه في هذه الصورة؟» وخوان ـ الذي لا يستطيع أن يتذكر أي لعنة كان يقول له بوني عند التقاط الصورة، ولكنه يشعر بأنه لا يمكنه أن يضيع هذه الفرصة بأي حال ـ يرد قائلاً إن **عظيم الإيقاع**، صديقه الحميم، كان يقول له إنه سيغني في اليوم التالي أغنية بوليرو من نظمه، لأنه ـ وينظر إلى الكاميرا مباشرة ـ مؤلف أغنيات وبوني بتجربته كـ... «قطع! ستوب!» يصرخ المخرج الذي انتبه إلى ما يجري، ويحاول أن يشرح لخوان بأن هناك مشاكل في أجهزة الصوت وإنهم سيعودون في الأسبوع التالي... وهو باختصار يتعلل بهذه الذريعة أو أي ذريعة أخرى ثم يُصدر أمراً، فيحمل الجميع

آلات التصوير والميكروفونات، كما لو أنهم كانوا ينتظرون صدور ذلك الأمر، وينصرفون من حيث أتوا... أُف! لا يمكنكم أن تتصوروا مدى التوتر الذي أشعر به! انظروا كيف أتعرق! هل ينقصني شيء؟

سينيل: ـــ للوهلة الأولى ينقصك شراب بارد أو مغلى.

غابو: ـــ فلنر، اهدأ قليلاً... حاول أن تروي لنا بهدوء ما الذي يحدث للرجل «كان هناك حارس سيارات يؤلف أغنيات بوليرو. وفي أحد الأيام...» هكذا، من الألف إلى الياء. «كان يا ما كان... كان هناك خادم رجع إلى البيت وهو يرتجف وقال لسيده: "سيدي، لقد رأيت الموت في السوق وقد أومأ إليّ متوعداً". فقال له السيد: "خذ هذا الحصان وهذه النقود واهرب فوراً إلى سامارا". يفعل الخادم ذلك. وبعد قليل، يلتقي السيد في السوق بالموت،ويسأله: "لماذا أومأت إلى خادمي إيماءة توعد؟" فيرد الموت: "لم تكن إيماءة توعد، وإنما استغراب، لأنه عليّ أن أقبض روحه هذا المساء في سامارا وقد فوجئت برؤيته هنا، بعيداً عن سامارا"». هذه هي طريقة قص حكاية وفق الأصول. إذا لم يكن بالإمكان اختصار قصة إلى هذه الحدود، فلأن هناك نقصاً أو زيادة فيها. فلنبدأ بالتسلسل إذن يا مانولو: ما هي بالضبط القصة التي تريد أن ترويها؟

مانولو: ـــ حسن، أنا أرى أن ذلك العجوز هو رمز للإخفاق الأبدي، لأنه...

غابو: ـــ أعذرني لمقاطعتك. ولكن، هل تريدني أن أخبرك ما هي مشكلتك؟

مانولو: ـــ ما هي؟

غابو: ــ أنت لديك شخصية، ولكن ليس لديك حبكة تؤطــــر شخصيتك فيها. وهذه مشكلة أكثر تواتراً مما نعتقد، ولكن من الممكــن حلها لحسن الحظ.

مانولو: ــ أنا لدي قصة في الحقيقة، وكل ما هنـــالك هــو أن أعصابي تخونني.

غابو: ــ لا، لو كانت لديك قصة لما ضيعت نفسك في تفاصيل. ولكنت قلت مثلاً: هناك رجل عجوز يتطلع طوال حياته إلى أن يكــون مؤلف أغنيات، وفي أحد الأيام يذهب إلى الكباريه الذي يغـــني فيــه معبوده ويعلم هناك بأنهم قد حاولوا سرقة ثيابه الأثرية، وأن هناك مـــن يبحث عنه هو نفسه لإجراء مقابلة معه... لست أدري، إنني أرتجـــل، فلنر إذا كنا نوفر للقصة بعض الاستمرارية.

مانولو: ــ أو لم تكن روايتي لها بهذه الصورة... تقريباً؟

غابو: ــ علينا أن نحاول عدم السماح للأشجار بأن تمنعنا مـــن رؤية الغابة. فقصة الموت في سامارا يمكن أن تروى دون أن نوضح مـــا الذي كان يفعله الخادم في السوق ودون أن نقول إن السيد قد هـــرش رأسه عندما سمعه، ودون أن نقول إن كنارياً قد غرد في قفصه في تلــك اللحظة...

مانولو: ــ ولكنك في **درس اللاتينية** قلت، إذا لم تخني الذاكـــرة، إن المحامي كان يزرر صدريه وإن السكرتيرة قدمت له القهوة...

غابو: ــ لأنني أملك القصة مكتملة في رأسي فإنه بإمكـــاني أن أقصها بأدق تفاصيلها. ولكنني لو استغنيت عن هذه العناصر، فإن القصة ستبقى هي نفسها.

مانولو: ــ حسن، ما هي النقاط المثيرة للشك؟

غابو: ـــ لماذا يذهب العجوز إلى الكباريه؟

مانولو: ـــ ألم يتضح هذا؟ إنه يذهب ليقدم شريط كاسيت إلى الموسيقيين الذين يعزفون هناك.

غابو: ـــ ولكنه لا يذهب إلى هناك **كل** يوم... إنه يذهب في هذا اليوم بالذات لأن شيئاً عظيماً جداً سيحدث هناك.

مانولو: ـــ السرقة. محاولة السرقة. بل محاولة السرقة **الثانية**.

غابو: ـــ وهل له أية علاقة بذلك؟

مانولو: ـــ عملية السرقة تفيدني في تمكينه من وضع خطته لاجتذاب بوني.

غابو: ـــ انتظر، انتظر... ألم تكن قد قلت من قبل بأن بوني قد مات؟

مانولو: ـــ خوان يحاول أن يعيد إنتاج موقف من الماضي. إنه يريد **إعادة تكوين** الماضي إذا شئت.

غابو: ـــ آه، القصة تدور في زمن ولكنها تحيلنا إلى زمن آخر، وهذا الزمن الآخر في هذه الحالة هو سنوات الخمسينيات. لقد أمضى خوان حياته كلها وهو يحلم بأن يوافق معبوده بوني موريه يوماً على غناء أغنية بوليرو من نظمه. وبما أنه حارس سيارات، فإنه يعمد إلى وضع أشرطة كاسيت في محفظة سيارة بوني... انتظر لحظة: لم تكن هناك أشرطة كاسيت في تلك الفترة.

مانولو: ـــ إنه يضع له كلمات أغنياته في السيارة، ما يضعه ببساطة هو أوراق. ولكن بوني يتجاهلها ولا يبدي أي اهتمام بها. وهكذا، حين يسمع خوان الآن قصة محاولة السرقة من بواب الكباريه...

غابو: ـــ ... يستعيد الأمل برؤية معبوده يغني كلمات إحـــدى أغنياته غير المنشورة قبالة كأس من الروم. لقد صار بإمكانه تحقيق حلـم حياته الآن. أهذه هي القصة التي تريد أن ترويها يا مانولو؟

مانولو: تقريباً.

غابو: ـــ وهل يتوصل الرجل إلى هدفه أم لا؟

مانولو: ـــ حين يسمع قصة محاولة السرقة وشكوك البواب بـــأن السارق هو بوني نفسه... تخطر لخوان هذه الفكرة. ثم هنـــاك مســألة الصورة التي يظهر فيها بوني وهو يهمس بشيء في أذن خوان...

غابو: ـــ أترى؟ ها أنتذا تروي لنا شيئاً آخر. لقد كنا في خطـــة العجوز: كيف سيتدبر الأمر لكي يجتذب المغني بوني إليه؟

غوتو: ـــ يجتذب **شبح** بوني، أليس كذلك؟

غابو: ـــ هذا يعتمد على الطريقة التي تنظر بها إلى الأمر. ففـــي السينما لا وجود إلا للزمن الحاضر. فما يتصور العجوز حدوثه، يحـدث فعلاً.

مانولو: ـــ وهنا يتمكن خوان من اصطياد بوني مستخدماً قبعتـــه كطعم.

غابو: ـــ آه، إنها عملية ابتزاز صغيرة إذن: فهو يأخذ القبعـــة إلى بيته ويُعلم بوني بأنه إذا أراد استعادتها... حسن، وما الذي ســـيحدث عندئذ؟ سيذهب بوني لمقابلته بالطبع...

مانولو: ـــ أجل. وعندما يدخل بوني يرتعب خوان لدى النظـــر إلى وجهه، لأنه يتذكر أخيراً ما كان قد همس به بوني في أذنـــه فيمـــا مضى: «لا تواصل إزعاجي بأغنياتك البوليرو البرازية، وإلا فإنني ســـأبدأ بركلك!»

سينيل: ــ هل كان شخصاً نزقاً إلى هذا الحد؟

مانولو: ــ إنه كذلك في القصة. وبالمناسبة، لقد نسيت أن أقول إن خوان يحاول في مناسبتين سابقتين أن يتذكر ما كان قد قاله له بوني، ولكن دون جدوى. وهو يرتعب الآن لأنه يسمعه يقول له: «لقد جئت في طلب قبعتي، يا للعنة!»... ولكن الذهول يسيطر عليه فجأة، لأنه رأى الصورة على الجدار، ويكون لهذه الصورة بالذات تأثير المسكّن عليه. يبتسم. فينتهز خوان الفرصة ليدعوه إلى الجلوس وتناول كأس معه... وعلى عكس كل التنبؤات، يوافق بوني على الدعوة ويشرب كأساً من الروم، ثم يشرب كأساً آخرى، وآخرى... وبين رشفة وأخرى يسأله عن غايوسي، أي عن البارمان في كباريه «علي بار» وعن بعض ندماء السهر المعروفين في المنطقة... وعندما يكون الاثنان قد سكرا، يطلب بوني من خوان إحدى منظوماته، وخوان ــ الذي كان ينتظر هذه اللحظة طوال حياته ــ يُخرج ورقة من جيبه ويقدمها إليه بينما هو يحاول دندنة اللحن لكي يتمكن بوني من البدء بالأغنية. وفجأة ينطلق بوني في الغناء وينفجر خوان بالبكاء والبكاء والبكاء. لقد جنّ المسكين من السعادة، ولكنه لا يتمكن من كبح دموعه.

سينيل: ــ هذا هو ما يسمى عادة «بكاء الفرح».

غابو: ــ إنه شخصية خطابية فعالة جداً.

إليزابيث: ــ لقد توصلت في إحدى اللحظات إلى التفكير بنهاية سعيدة، حيث يتحول خوان إلى مؤلف أغنيات مشهور.

غابو: ــ فلنر الآن ما صار لدينا: خوان رجل عجوز ومؤلف أغنيات بوليرو، وهي أغنيات لا يريد أحد أن يؤديها. وبما أنه حارس سيارات، فقد أتيحت له الفرصة لتسريب بعض المقطوعات إلى سيارة

مغنٍ مشهور، ولكن ذلك لم ينفعه في شيء.: فالمغني المشهور لم يــولِ الأغنيات إي اهتمام. ويتوصل خوان في النتيجة إلى أن الطريقة الوحيدة لشد اهتمامه إلى منظوماته هي في عرضها عليه في جو مناسب... في بيته.

سينيل: ــ بل في غرفته بكلمة أدق.

مانولو: ــ أجل، ولهذا السبب يسعى جاهداً من أجل إحضاره إلى غرفته. ولأنه يريد أيضاً أن يريه الصورة. فقد كان مصور كباريه «علي بار» قد التقط تلك الصورة في إحدى الليالي بينما كان بوني يعطي مفاتيح سيارته لخوان لكي يوقفها في مكان مناسب... وقد همس في أذنه يومئذ بتلك الكلمات التي نعرفها.

غابو: ــ تمام. فلنرجع قليلاً إلى الوراء. إنه حارس سيارات ينظم أغنيات بوليرو وأمنية حياته الكبرى هي أن يتعرف المغني الشهير بوني موريه على مؤلفاته ويغنيها... وبالمناسبة، لا بد أن يكون خوان قد قال لمعبوده في إحدى اللحظات إنه يريد أن يعرض عليه بعض أغنياته، ولا بد أن بوني قد ردّ عليه: «أجل يا رجل، وكيف لا. سنلتقي في أحد هذه الأيام...» ولكننا نعود إلى خوان: فحين يرى أن بوني لم يفِ بوعده، يبدأ بوضع الأوراق التي تتضمن كلمات أغنياته في محفظة السيارة، ولكن دون جدوى. وفي أحد الأيام يلتقط لهما مصورٌ صورةً بينما بوني يهمس شيئاً في أذن خوان، ويتدبر هذا الأخير الأمر لكي يهدي إليه المصور نسخة من الصورة، فيعلقها على جدار غرفته. وبما أن بوني يواصل عدم اهتمامه به، فإن خوان يبدأ البحث عن أساليب أخرى لقسر الوضع، إلى أن يرى في أحد الأيام عصا بوني وقبعته...

مانولو: ــ تدكر أن مطاردته لبوني هي من الماضي، بينما سرقة هذين الشيئين تحدث في الزمن الحالي.

غابو: ــ إنني أحاول رواية القصة بالتسلسل... إنه لا يتوصل مطلقاً إلى شد انتباه بوني، ولكنه يسرق الآن أشياءه المحفوظة كذكرى، ويرسل إلى بوني من يقول له: «إذا ما أردت استردادها، فتعال لمقابلتي».

سينيل: ــ ولكن إذا كان بوني ميتاً، فمع من سيرسل إليه الرسالة؟ مع منجمة روحانية؟

غابو: ــ مع البواب. فخوان واثق من أن البواب سيرى بوني مرة أخرى. قل لي يا مانولو: في أي زمن تدور أحداث الفيلم؟

مانولو: ــ في الزمن الحالي.

غابو: ــ ومتى يموت بوني موريه؟

مانولو: ــ في عام ٦٣. وفي أثناء ذلك، واصل العجوز محاولة نشر منظوماته. ففي كل يوم يذهب لمقابلة أحد المغنين أو قادة الاوركسترا ــ يقابل آدالبيرتو، وفورميل... ــ ليقدم لهم أشرطة أغنياته. ولكن دون جدوى.

إليزابيث: ــ إنه **القدر** مرة أخرى. فالعجوز محكوم عليه بأن يموت دون أن يُنشر.

مانولو: ــ ولكن، لا بد من إقرار الفترة الزمنية جيداً. ففي الماضي، كان العجوز ما يزال شاباً.

غابو: ــ القصة باختصار هي التالية: شخص يبحث عمن يغني أغنيات البوليرو التي ينظمها. يذهب في إحدى الليالي إلى كباريه يحتفظون فيه بقبعة وعصا مغن شهير، ويعلم هناك بأنه قد جرت محاولة لسرقتهما...

مانولو: ــ وهي المحاولة الثانيه.

غابو: ــ ... وأن بواب المحل يؤكد بأن اللص المزعوم هو المغني المشهور نفسه وليس أحداً سواه، بالرغم من أن هذا المغني ــ والبواب يعرف ذلك ــ ميت. وعندئذ تخطر لخوان الفكرة: يمكنه الاستيلاء على الأثرين لإجبار صاحبهما الميت على الذهاب للبحث عنهما في بيته... أهكذا هو الأمر؟

مانولو: ــ أجل، هكذا.

غابو: ــ أوكي، فلنتابع إذن. يفكر خوان: يا للروعة، لو أن بوني ما يزال حياً لما خطر لي أن أدعوه للمجيء إلى هنا، إلى غرفتي البائسة، أما الآن، بينما هو يهيم كروح محزونة باحثاً عن قبعته وعصاه، لأنه لا يشعر بالراحة في الأبدية بدونهما، الآن سيضطر إلى المجيء... وفعلاً، في تلك الليلة بالذات يُطرق الباب، فيفتحه خوان... و هوب! البقية تعرفونها: يسكران معاً، ويغني بوني أغنية البوليرو التي يفضلها خوان... وتوتي توتي! هل تصدق يا مانولو أنني بعد أن فهمت القصة الآن أجدها جيدة جداً؟

مانولو: ــ تنقصها حكاية الصورة، فهي عامل مفصلي. وكذلك المقابلة مع خوان من أجل الفيلم الوثائقي.

غابو: ــ آه، انتظر، الشيء الوحيد الذي يجب ألا ينقصنا هنا هو الصبر. فلنر. لقد كان عجوزاً يحرس وينظم وقوف السيارات عند أحد الكباريهات، وهو يؤلف أغنيات بوليرو يعتبرها رائعة ولكنها لم تلفت انتباه أحد. ويقرر الرجل أن يجعل مغنياً مشهوراً ــ هو بوني موريه، وبالمناسبة، هذا المغني لا يظهر مطلقاً أمام الجمهور دون قبعته وعصاه ــ يقرأ ويسمع أغانيه، موقناً من أنه سيتحمس لها. وهكذا فإن خوان يعمد

كلما ذهب لإيقاف سيارة بوني، إلى وضع كلمات أغنياته في السيارة. ولكن دون جدوى: فبوني يتظاهر بأنه لم يرها. وفي أحد الأيام، عندما يعطي لخوان مفاتيح سيارته ومعها إكرامية ليجد موقفاً للسيارة، يهمس بشيء في أذن خوان، وفي هذه اللحظة بالذات يمر مصور من هناك ويلتقط لهما صورة. يموت بوني. ويواصل خوان محاولاته ليصبح معروفاً، ولكن دون نجاح. وفي إحدى الليالي، يعلم خوان بوقوع محاولة سرقة في الكباريه — حيث يحتفظون بقبعة المغني بوني وعصاه كأثرين من آثار الفنان —، ويقول له بواب الكباريه، وهو صديق قديم: «إنه بوني يا خوان، أقسم لك. لقد جاء بحثاً عن قبعته وعصاه. لقد رأيته بعيني هاتين اللتين سيأكلهما التراب». فيفكر خوان: «هذه فرصتي.» وفي تلك الليلة بالذات يسرق القبعة والعصا، ويسرع إلى غرفته لينتظر بهدوء مجيء بوني، لأنه أنتبه إلى أن المغني لا يشعر بالراحة في العالم الآخر دون القبعة والعصا. ويأتي بوني بالفعل، فيرى الصورة على الجدار... البقية تعرفونها.

مانولو: — مازالت تنقصنا المقابلة.

غابو: — تنقصنا أشياء كثيرة، ولكن محور الحبكة صار موجوداً. فبعد الحصول على القصة نظيفة من الألف إلى الياء، يمكنك أن تفعل بعد ذلك ما تشاء: قد تقلبها معكوسة، أو تُدخل إليها الفلاش باك، وتفعل ما تريده... فبعد أن تحبس الماشية في الزريبة وتعرف أنها لن تستطيع الخروج، تقرر إذا ما كنت ستذبحها أو تدمغها، ومتى ستفعل ذلك وكيف... المهم أن تعرف ما هي القصة التي ترويها. وما سوى ذلك سيسقط بثقل وزنه بالذات.

غوتو: — وبالمناسبة، ما عنوان حوار الأشباح هذا؟

مانولو: — **سلطان البوليرو**... أيبدو لكم مناسباً؟

معجزة فريز وشوكولاتة

غابو: ـــ سيحدثنا سينيل عن تجاربه ككاتب سيناريو فيلم **فريز وشوكولاتة**، صحيح؟ وعن القصة التي استُخدمت كأساس للحبكة... ما عنوانها؟

سينيل: ـــ «الغابة والذئب والإنسان الجديد». كتبتُ القصة عام ١٩٩٠. والعلاقة بين القصة والفيلم، في نظري، يقرها دافيد، وهو شخصية تظهر في عدد من قصصي. ولكن الفكرة نفسها جاءتني من خلال شخصية دييغو.

غابو: ـــ وقد تعرفتَ على شخص كان النموذج الذي نسجت على منواله.

سينيل: ـــ لم يكن شخصاً واحداً: بل أشخاصاً عديدين. وقد اكتشفت في النهاية «دييغوين» كثيرين يطوفون في شوارع المدينة... وأن بعضهم قد اصطدم بي. وأنا أتذكر في هذه اللحظة واحداً من أولئك الذين اصطدمت بهم. لقد ولدتُ في «الريف» ـــ هذا يعني في إحدى قرى مناطق البلاد الداخلية ـــ، وأنا بالتالي **غواخيرو**[1] في نظر أبناء هافانا. في الستينات جئت إلى هافانا في منحة دراسية، ودرست

[1] ـــ غواخيرو guajiro: كلمة كوبية تعني «فلاح»، وهي تستخدم تاريخياً للازدراء.

الصحافة في الجامعة. و لم أكن قد زرت هافانا من قبل قط. أمضيت هنا أربع سنوات، وعندما أنهيت دراستي ذهبت لقضاء فترة خدمتي الاجتماعية في إحدى مدن الأقاليم. وفي يوم من الأيام رجعت إلى هافانا، والتقيت في المسرح بشاب كنت قد تعرفت عليه في الجامعة. وكان يعرف أنني أكتب، وكان ذلك يبدو له ممتعاً جداً، لأن الناس ينظرون بظرافة إلى «غواخيرو» مثلي يكتب قصصاً. ذلك الشاب كان شاذاً جنسياً؛ وقد تعرض في إحدى المراحل لمشاكل جدية وطُرد من الجامعة. رآني يومذاك وقال لي: «آه، كيف الحال يا سينيل؟ كيف تمضي أمورك؟ هل رجعتَ إلى العاصمة؟» وكان معه شاب آخر لم أكن قد رأيته من قبل، فاقترب هذا الأخير مني دون مقدمات وبدأ بسرد سيرة حياتي: «سينيل باث، مؤلف **ذلك الطفل!**»، وراح يذكر أشياء أخرى كنت قد كتبتها، وأين أديت خدمتي الاجتماعية، وعدد القصص التي يتضمنها الكتاب المذكور، والذي لم يكن قد نُشر بعد. وباختصار، لقد سبب لي الذهول والحيرة: إنه يعرف عني أكثر مما أعرف أنا نفسي. وقد استلطفته بالطبع، لأنه يتكلم بطلاقة، وبنوع من المرح...

غابرييلا: ـــ لقد كان الصورة الحية لدييغو.

سينيل: ـــ بهذا المعنى، أجل. كان يتمتع بطلاقة في الكلام وبتدفق الناس العاديين. وقد واجهني عندئذ مباشرة: «لماذا لا تزورني في بيتي؟ ولكن انتبه، أنا مخنث، ولا بد أنك قد لاحظت ذلك، وأتعرض لمشاكل...؛ ها أنت تعرف أين ستحشر نفسك إذا ما قررت المجيء» أعجبني طرحه للأمور بهذا الوضوح. وأعتقد أنه في تلك اللحظة بالذات ـــ دون أن أعي ذلك ـــ ولدت شخصية دييغو.

غابرييلا: ـــ لقد تخيلت ذلك. حين رأيت الفيلم، أحسست بأن دييغو مأخوذ من الواقع.

غابو: ـــ بل إنه، بكلمة أدق، مستوحى من أشخاص واقعيين.

سينيل: ـــ هذا صحيح فيما يتعلق بالقصة وأكثر صحة فيما يتعلق بالفيلم. والمثير للفضول كما قلت، أن الشخصية في هافانا هي نوع من النموذج النمطي... لقد أوقفني حوالى أربعمئة شخص ليقولوا لي: «قل لي الحقيقة يا سينيل، أليس دييغو هو أنا؟ ولكن انتبه، أنا لم أغادر!» وهناك آخرون يأتون ليقولوا لي: «أجل، أنا أعرف أن دييغو هو فلان، إنهما متطابقان...» وقد حدث شيء مشابه بالنسبة لبيت دييغو، **الوكر** الشهير. هناك حوالى خمسين شخصاً يؤكدون أن الوكر هو الشقة التي يسكنونها، ولكنني أؤكد لكم أنه لم يكن في ذهني أي مكان واقعي محدد.

مانولو: ـــ وشغف دييغو هذا بالثقافة الكوبية، هل هو مستمد أيضاً من شخص واقعي؟

سينيل: ـــ أنت تعرف أن في هذه البلاد أناساً كثيرين ملتصقين بتقاليدها الثقافية. وقد كانت هناك فترة استغرقت فيها أنا نفسي في قراءة وإعادة قراءة الأدب الكوبي، ابتداء من **مرآة الصبر**[1] وحتى أيامنا. وقد كانت تسيطر على الأجواء حينذاك حمى ليثامية[2]، وكنتُ أعيد

---

[1] ـــ مرآة الصبر Espejo de Paciencia : عمل غنائي قصصي مؤلفه سيلفيستري دي بالبوا، وقد انتهى من كتابته في عام ١٦٠٨ في بويرتو برينثيي (كاماغوي حالياً)، ويعتبر أول عمل أدبي في تاريخ الأدب الكوبي.

[2] ـــ ليثامية: نسبة إلى خوسيه ليثاما ليما، أحد أبرز الكتاب الكوبيين المعاصرين،له أعمال شعرية منها «موت نرسيس»، ورواية تعتبر من معالم الأدب الكوبي المعاصر بعنوان «بارادايسو».

قراءة **باراديسو** عندما رحت أفكر بكل أولئك الشبان الذين ينظرون إلى ليثاما كإله، ومرشد، وخشبة خلاص تبقيهم طافين في إعصـــار تلـــك السنوات...

إليزابيث: ـــ وبالنسبة للموضوع، كيف برز في ذهنك؟ فحسـب ما ترويه، لابد أنه كان مشكلة ساخنة...

سينيل: ـــ حسن، كان علينا أن نطرح على أنفســنا السـؤال التالي: ما هو موضوع الفيلم؟ هل هو الشذوذ الجنسي؟ هل هو الصداقة بين أشخاص مختلفين، ولكن اهتماماتهم مشتركة؟ وكنــت أرى علــى الدوام أن الموضوعين كليهما يصبان في موضوع آخر أكــثر اتســاعاً: التسامح. ويجب أن أقول لكــم إن المتفوقــين لا يثــيرون اهتمــامي كشخصيات؛ إنني أفضل الناس الذين هم أشبه بالمهمشين في أحد أركان الحياة... وأبطال الفيلم الثلاثة فيهم شيء من الهامشية: فنانسي عــاهرة و«تاجرة»، تبيع أشياء في السوق السوداء؛ ودييغو شاذ جنسياً؛ ودافيــد شاب خجول، غير واثق من نفسه... وشيء مشابه يحدث مع أوفيليــا، بطلة فيلمي الأول ـــ **خطيبة من أجل دافيد**، من إخــراج أورلانــدو روخاس ـــ : فقد كانت بدينة، وهو ما يكفي لأن تشعر بأنها مرفوضــة إلى حد ما. وباختصار فإن شخصياتي ليست موجودة في مركز التــاريخ على الإطلاق. وفي بلد مثل بلدنا، حيث من يملك صوتاً عالياً يكــون في الصف الأول، فإن وجهة نظر من لا صوت لهم كانت تبدو لي علـــى الدوام هي الأكثر جاذبية لطرق موضوعات مختلفة.

مانولو: ـــ متى برزت فكرة تحويل القصة إلى فيلم سينمائي؟

سينيل: ـــ لقد كان يبدو لي دوماً أنه يمكن أن يخرج من القصــة فيلم سينمائي. ولكنني لا أحب أن أكون أنا من يعرض على مخــرج أن

أعمل معه، وإنما العكس، أن يكون هو من يطلب ذلك، لأن الاحتمال الأكبر في مثل هذه الحالة هو أنه يعرف ما يريده ويحمل اقتراحاً محدداً. فالكاتب يجد سهولة أكبر من السينمائي، في اعتقادي، للدخول في جلد شخص آخر والتفكير برأسه. يبدو لي أننا نحن الكتّاب أكثر مرونة ومطاوعة. وأنا لا أريد على أي حال أن أدخل في صراع ثيران مع أولئك المخرجين الذين يأخذون بمطالبة أحدنا بأمور دون أن يعرفوا هم أنفسهم ما الذي يريدونه حقاً. وفي حالتي هذه بعثت القصة إلى «تيتون» ـــ وهذا هو الاسم الذي نطلقه على غوتيريث آليا ـــ على أمل أن تنال اهتمامه من أجل المستقبل. وتيتون مخرج أقدره كثيراً وكنت أرغب في العمل معه. فسيناريوهاتي الثلاثة السابقة كتبتها لمخرجين مبتدئين، وكنت أريد أن أعمل مع مخرج مجرب، يمكنني أن أتعلم منه. وقد حالفني الحظ. فبعد ساعتين من تلقيه القصة، اتصل تيتون بي ليقترح علي اقتباسها للسينما، فتظاهرت أنا بالبلاهة وتركته يحاول إقناعي، وكأنني لم أكن مقتنعاً سلفاً.

غابرييلا: ـــ أي أن القصة شكلت الحبكة. وبدأت عندئذ مباشرة بكتابة السيناريو.

سينيل: ـــ كنت أكتب مشاهد وآخذها إلى تيتون. فكان يعلق عليها، وأقوم أنا عند الضرورة بإعادة صياغتها. والحقيقة أن الاقتراحات والإصلاحات التي قدمها إلي لم تكن كثيرة، وذلك لأن القصة أعجبته من جهة، ولكي لا يقيدني من جهة، ولأنه من جهة أخرى كان يتبع تكتيكاً شائعاً ـــ ومثيراً للغيظ أحياناً ـــ بين المخرجين، يتلخص في القول: «أكتب، أكتب كل ما يخطر لك، وبعد ذلك أنا أقص».

غابرييلا: ـــ إنهم يحبون أن يكونوا هم من يمنتج السيناريو.

سينيل: ــ أنا أعتقد أن دور المخرج، حين لا يكون مشاركاً في كتابة السيناريو، يتلخص في توجيه وتشجيع عملنا. أليس هذا ما يفعلونه مع الممثلين؟ يجب على المخرج أن لا يتقبل مشهداً واحداً من كاتب السيناريو طالما هو يشعر بأن هذا الكاتب يمكنه أن يعطيه أكثر، وأنه لم يصل إلى ذروة إمكانياته.

مانولو: ــ ولكن ذلك قد يبدو لأحدنا مُضجراً على ما أعتقد، لأنه إذا ما كان المخرج نزقاً...

سينيل: ــ انتظر. السينما هي التكرار، أليس كذلك؟ وهذا ينطبق أيضاً على الكتابة. وفي هذا الأمر تركز عمل تيتون معي: في إجباري على إعطاء أقصى ما لدي.

غابرييلا: ــ ألم يكن هو نفسه يعيد كتابة بعض الحوارات أو المشاهد؟

سينيل: ــ لقد عمل هو فقط، ومن تلقاء نفسه، في النسخة التي فازت في المنافسة. لقد أراد أن نتنافس مع **نسخته**، النسخة التي اقترح تصويرها. وكان ما فعله حينئذ أنه منتج النص، على حد قول غابرييلا. وبسبب بعض الانقطاعات كان عليّ أن أعدل بعض المشاهد وأن أعيد كتابة حوارات، حتى لا تظهر الوصلات.

غابو: ــ لقد كنتَ تتقبل الاقتراحات بانضباط...

سينيل: ــ ليس دوماً، وإنما في أغلب الأحيان. فبسبب الاحترام الذي أكنه لتيتون، كنت مستجيباً جداً لرغباته... فقد كان يكفي قيامه بتلميح في بعض الأحيان حتى أسارع إلى إرضائه. ففي أحد الأيام، على سبيل المثال، طلب مني تيتون أن نستمع معاً إلى رقصات إغناثيو ثيرفنتس ومانويل سامويل ــ وهما من أهم المؤلفين الموسيقيين الكوبيين في القرن

الماضي ـــ، لأنه كان يريد استخدامها في الفيلم. وعندما رجعت إلى البيت، كتبت المشهد الذي يستمع فيه دييغو ودافيد إلى موسيقى **وداعاً لكوبا**، من تأليف الموسيقي ثيرفانتيس. لم **يطلب** مني تيتون هذا المشهد، ولكنه **شجع** عليه، جعلني أشعر بأنه يحتاج إليه. وقد أحسست بسعادة كبيرة لأني استطعت إرضاءه.

إليزابيث: ـــ أنت لم تكن تتشبث في أي لحظة بوجهات نظرك...

سينيل: ـــ كنت أحاول تجنب المجادلات غير الضرورية. أضف إلى ذلك أنه يمكن لتيتون ألا يكون موافقاً على اقتراح ما، ولكنه يعطيني الحرية المطلقة للبحث عن خيارات. وبهذا المعنى، كان العمل معه تجربة رائعة بالنسبة لي.

إليزابيث: ـــ أرى ذلك. فالمسالة لم تكن مسألة التزام، وإنما ثقة مشتركة.

سينيل: ـــ ومتبادلة. أنا شاركت في الدورة الأولى لهذه الورشة وتعلمتُ هنا مع **المعلم**...

غابو: ـــ اعذرني للمقاطعة، ولكن كلمة **المعلم** هذه التي قلتها، لها هنا في كوبا وقع غريب...

سينيل: ـــ إنني أقولها من كل قلبي. لقد تعلمت بين الأشياء الكثيرة التي تعلمتها، أن أكون مرناً، وأن أكون منفتحاً على ما هو غير متوقع. أتذكر أنكَ قلتَ لنا إنه لا بد من توخي الحذر في التعامل مع المقدمات، لأنها خطرة جداً: فإذا ما انطلقت من مقدمة ما، سيكون الاحتمال الأكبر أن ينتهي بك الأمر إلى لي عنق القصة لكي تُثبت تلك المقدمة، وهذا سيكون وبيلاً.

مانولو: ـــ مثل سرير بروكريست[1] وهذه الأشياء...

سينيل: ـــ الحصافة هي في ترك القصة تجري ومراقبة توجههـــا، وليس البدء بقسرها لتقول ما يريده أحدنا. وبكلمات أخرى، إذا مــا كنت تفكر بالأمثولة وحدها، فإن ما ستنتهي القصــة إلى قصــه هــو الأمثولة. ومن أجل ذلك لا حاجة إلى بذل جهد كبير، أو مثلما كــان يقول أجدادنا: هذه الرحلة لا تحتاج إلى زاد. يجب ترك القصة تــأخذ مسارها وحينئذ، فقط حينئذ، نبدأ بتحديد الأهداف. وانطلاقــاً مــن ذلك، تتلخص مهمتنا في إنجاز تلك الأهداف بأفضل طريقة ممكنة.

مانولو: ـــ دون زيادة ولا نقصان.

إليزابيث: ـــ أكان هذا هو المنهج الذي اتبعتموه؟

سينيل: ـــ من الواضح أننا استطعنا أن نطور من خلال القصــة موضوعات وتفرعات مختلفة: موضوع الصداقة بين شخص شاذ جنسياً وآخر عادي؛ موضوع الوشاية، ذلك أن دافيد يشي بدييغو ويعترف لــه هذا الأخير بأن عمله يستحق التقدير؛ وهناك موضوع عدم التسامح ـــ وهو يشكل برأيي الموضوع المركزي ـــ، حيث كل ما هو مختلـف، ولا يقع ضمن القاعدة يُعتبر «شاذاً». وما فعلناه أنا وتيتــون هــو تحديــد الموضوع الذي يهمنا أكثر من سواه وإلغاء الموضوعات التي يمكن لها أن تقودنا في اتجاهات أخرى وتعرضنا لخطر التشتت.

غابرييلا: ـــ ولكن، أليس من المفــترض أن يكــون الموضــوع مُتضمناً في القصة؟

---

[1] بروكريست: هو في الأساطير الإغريقية قاطع طريق، كان يسلب المسافرين ثم يجعلهم يســتلقون على سرير لديه، فإذا كانت قامة المسافر أطول من السرير، بتر ما زاد منه، وإذا كان قصيراً، شــده من أطرافه.

سينيل: ــ لقد كان كذلك فعلاً، ولكن كان لا بد من إبــــرازه أكثر في الفيلم. فالقصة تُروى بطريقة الاسترجاع من وجهة نظر دافيــد. والواقع أنها مونولوج ليس فيه حضور لشخصية دييغو، وإنمـــا تجــري الإشارة إليه وتصفيته حسب وعي الآخر له. وليس لدييغو في القصـــة صوته الخاص، وإنما هو ملحق بدافيد. ولهذا السبب لم أقترح «اقتبــاس» النص القصصي؛ فما كان يهمني هو اكتشاف ــ وإنقاذ ــ ما يمكــن للنص أن يتضمنه سينمائياً. وكان علي أن أعترف بأن دافيد ــ وهـــو شخصية انطوائية، لا يتخذ إلا القليل من القرارات، ولا ينفذ إلا القليــل من الأعمال، ويفضل المراقبة والتفكير والانقياد لمشاعره... ــ بحيــث يمكننا القول إن مثل هذه الشخصية، من وجهة النظر الدرامية، ليســت شديدة الجاذبية. لقد حافظتُ في النسخة الأولى من السيناريو على فكرة الاسترجاعية ــ فالقصة كلها قد جرت قبل خمس عشرة سنة، ودافيــد يتذكرها الآن ــ، بحيث أننا نرى دافيد في الزمن الحاضر وقــد صــار الكاتب... إنها طريقة للقول، في النهاية، إن تلك الصداقة الصعبة بينـــه وبين دييغو قد أخفقت. وقد أعجب تيتون كثيراً بهذه الرؤية.

غابرييلا: ــ ولماذا تخليتم عنها؟

سينيل: ــ لأنها تقسم القصة بطريقة قاطعة جداً. فهي تخلق **قبــل وبعد** وتكشف بسرعة كبيرة أن تلك الصداقة قد انقضت، وأن دييغـــو قد غادر البلاد أخيراً... لقد كانت النظرة الاسترجاعية تتآمر على مـــا كنا نأمل فيه. وعندئذ قررت أن أروي القصـــة في الزمـــن الحـــاضر، وبصورة متصاعدة.

مونيكا: ــ قررت أم وافقت؟

سينيل: ـــ ليس من الصعب تحديد هذا الأمر عند العمل في فيلم. فالكاتب يولي اهتماماً أكبر للمسائل التقنية في مهنته: كيف ستُحكى القصة، من أي وجهة نظر ستروى... هذه المسائل ـــ المتعلقة بالعمل القصصي ـــ هي التي تبدو لنا مهمة. ولكنني أرى أن أسلوب المخرج ـــ جماليته، إيقاعه... ـــ يجب أن يشكل جزءاً من القصة، بل وأكثر من ذلك: يجب أن يكون جزءاً من كتابة السيناريو نفسها، أو من إعادة كتابته في حالتنا هذه. فقبل أن أبدأ بكتابة السيناريو، عدت لمشاهدة كل أفلام تيتون السابقة. وكان يهمني قبل كل شيء أن أكتشف إيقاعها الداخلي، والنقاط التي تتواتر فيها... لقد كنت أتحدث قبل قليل مع صديقة، وقلت لها إن سيناريو **فريز وشوكولاتة** كله، أو كله تقريباً، هو لي ـــ الحبكة، بناء الشخصيات، الحوارات... ـــ ولكن السيناريو كله مكتوب **من أجل** تيتون. هذا يعني أنه لو لم يكن السيناريو له، لكنت كتبته بطريقة أخرى.

إليزابيث: ـــ وما الذي خرجت به من تلك الدراسة لأفلام تيتون السابقة؟

سينيل: ـــ ما خرجتُ به هو أنه لا بد للسيناريو من أن يحافظ على بعض عناصر الأسلوب التي تتبدى بصورة خاصة في الإيقاع... فهناك في أفضل أفلام تيتون شيء من البطء، بعض التسويف في معالجة الشخصيات ـــ فالشبه كبير بين دافيد وشخصية سيرخيو، بطل فيلم **ذكريات التخلف** ـــ وهناك في أفلام تيتون في الوقت ذاته شيء من السعي إلى لغة الفيلم الوثائقي... وقد حاولتُ في السيناريو التشديد على هذه الملامح، على الرغم من أنها لم تنتقل كلها إلى الفيلم.

مانولو: ــ حدثنا عن بعض الاختلافات ما بين السيناريو والفيلم الناجز.

سينيل: ــ لقد بدا لنا مهماً على سبيل المثال إبراز طبيعية ميول دافيد الجنسية. لأننا أردنا أن نُظهر الاختلاف بينه وبين دييغو، أليس كذلك؟ ــ إنهما شخصيتان مختلفتان للوهلة الأولى بسبب ميولهما الجنسية ــ لكي نضيف بعد ذلك أنه على الرغم من اختلافهما، فهما قادران على التعايش معاً، واحترام كل منهما للآخر، والتواصل فيما بينهما... وهكذا ظهرت لنا الفكرة الفرعية الأولى: المتمثلة في علاقة دافيد بخطيبته ــ وهي مأخوذة من قصة أخرى لي بعنوان «لا تقل لهن إنك تحبهن» ــ وكانت هذه العلاقة الفرعية طويلة جداً، ولو أننا أدخلناها كلها لاستغرقت حوالى نصف ساعة على الشاشة. هذا يعني أن الفيلم كان سيبدأ بقصة حب ــ قصة حب شاب، هو دافيد، لا يتمكن من مضاجعة خطيبته فيفيان ــ، وعندما يظن المشاهد أن هذه هي القصة التي سنرويها له، يظهر دييغو وتتخذ القصة مساراً آخر، ثم آخر وآخر... مثل من يسير في شارع وينعطف كلما وصل إلى تقاطع. ولكي نؤكد على طبيعية ميول دافيد الجنسية استعنا في البدء بشخصية فيفيان، ثم بعد ذلك بنانسي التي عليها أن تؤدي وظيفة أخرى، باعتبارها محاورة دييغو. فقد كنا بحاجة إلى جعل دييغو يعبر عن نفسه، ويروي أموراً، ويقدم إلى المشاهد نوعاً من المعلومات التي يصعب التطرق إليها في محادثاته مع دافيد... وقد فكرت في أول الأمر بأن يكون من يحاور دييغو هو خيرمان، الشاذ الجنسي الآخر في الفيلم، ولكنني تخوفت من تحميل الفيلم فوق طاقته من الفكاهة التي قد تبدو لطيفة ولكنها ستكون خفيفة بعض الشيء. وعندئذ جاءت شخصية

نانسي وكأنها سقطت من السماء... مع أنها في الواقع لم تسقط من السماء وإنما من فيلمي الثاني ـــ **أكاذيب معبودة** الذي أخرجه خيراردو تشيخونا ـــ وقد أتاحت لنا هذه الشخصية ضمن ما أتاحته، سحب لسان دييغو دون الاستعانة بدافيد.

إليزابيث: ـــ هذا يعني أن نانسي لا وجود لها في القصة الأصلية. وأنها ظهرت فيما بعد.

سينيل: ـــ أجل. وقد أدت الدور الممثلة ميرنا إيبارا، زوجة تيتون، والتي كانت قد جسدت الشخصية نفسها في **أكاذيب معبودة**. أما دافيد، فيأتي بدوره من فيلمي الأول...، حيث تظهر كذلك شخصية ميغيل، بأداء الممثل **نفسه** الذي يقدم ميغيل في **فريز وشوكولاتة**، هل تفهمون هذا التداخل في الأنساب؟

مانولو: ـــ ما يُفهم هو أنك تتحرك في عالم يغص بشخصيات مشتركة.

مونيكا: ـــ وبالمناسبة، ألم تجد مصاعب في علاقتك مع المخرجين بسبب عملك حول شخصياتك نفسها؟

سينيل: ـــ في البدء لم أنتبه أنا نفسي إلى ميلي هذا في تقاطع شخصياتي... ولكن برزت بعض التوترات التي استمرت أحياناً أكثر مما يرغب فيه أحدنا. وأنا أرى أن جميع المخرجين الكوبيين يعانون من المشكلة نفسها: فسعيهم إلى «قول شيء» هو أكبر من رغبتهم في رواية حكاية. إنهم يشعرون بإغراء أن يوجهوا إلينا خطبة حول الواقع، حول ما يفكرون فيه هم بشأن هذه القضية أو تلك... أما أنا فقد حدث لي العكس. لأن ما أريده ـــ مثل **المعلم** الذي لا يحب أن نسميه معلماً، مع أخذ الفارق الهائل بعين الاعتبار ـــ هو أن **أقص حكاية**. وهذا لا يعني

أنني أتجاوز السياسة أو الموضوعات المهمة، أو النزاعات اليومية، لأن واقعنا خلافي وسياسي إلى حد أن الأمر ينتهي بك دوماً، حتى دون أن تخطط لذلك، إلى تضمين هذه المشاكل في أعمالك. قد يصر أحدنا أحياناً على موقف أو حوار ويضيع وقتاً ثميناً في الجدال، إلى أن يتراجع أخيراً بسبب التعب أو الاقتناع. ففي قصة «الغابة والذئب...» على سبيل المثال، يروي دييغو لدافيد كيف صار مخنثاً ـــ أو بكلمة أدق، كيف اكتشف في طفولته ميله إلى التخنث ـــ، ففي أحد الأيام، عند دخوله إلى حمام المدرسة، حيث دوشات الاستحمام الجماعية، رأى لاعب كرة سلة عارياً، مغطى بالصابون، تحت الضوء الذي ينفذ لا أدري من أين، إلى آخره ـــ وهذا المشهد له علاقة بمشهد من رواية **باراديسو**[1] ـــ، وقد بدا لي أن المشهد سيكون سينمائياً جداً، ولهذا أصررت على أن نضمه إلى الفيلم. إنه أمر مثير للفضول، فقد يجد أحدنا في القصة «لحظات سينمائية» ولكنها عندما تنتقل إلى السيناريو، أو عندما نتخيلها على الشاشة، ننتبه إلى أنها لا تنفع. وقد حدث شيء مشابه لمشهد العشاء الذي جرى تصويره، وإن كنت أرى أنه تصوير سيئ. إنني أعني العشاء العظيم عند ليثاما ـــ وهو أحد أكثر المشاهد فخامة في **باراديسو** ـــ ولكن هذا المشهد هو واحد من المشاهد القليلة التي لم تعجبني في **فريز وشوكولاتة**. إنه أدنى بكثير مما كنا نأمل فيه، لأنه لم يؤخذ ـــ حسب ما أرى ـــ من وجهة نظر دافيد. وهناك في القصة لحظة أخرى يقوم فيها دييغو ـــ في سورة غضب تصنيفي جديرة بأفضل قضية ـــ بتصنيف الشاذين جنسياً في عدة جماعات. وكان هذا المونولوج يحتل صفحتين في السيناريو، وكنت أنا وتيتون على السواء

---

[1] ـــ باراديسو هو عنوان رواية شهيرة للكاتب الكوبي خوسيه ليثاما ليما.

معجبين به كثيراً... ولكن، وبسبب طوله، لم تكـــن هنـــاك إمكانيـــة لتضمينه في الفيلم. فقد يعمل أحدنا في بعض الأحيان لأسابيع،أو حـــتى لشهور لكي يتوصل إلى نكتة طريفة، أو إلى موقف ســـاخر جيـــد، ثم يضطر بعد ذلك، عندما تحين ساعة الحقيقة، إلى الإلقـــاء بـــه في ســـلة المهملات. وقد كانت هناك لحظة يتناول فيها دييغو كتاباً عن الرف، في **الوكر**، ويشرح لدافيد بنبرة أستاذية:«في هذا المرجع الماركسي، حيـــث تُدرس الميول الجنسية البشرية، هناك تأكيد بأن **ستين** بالمئة من البشـــر يخوضون تجربة شذوذ جنسي ما في حياتهم وهذا لا يؤثر عليـــهم...» ثم يعود بعد قليل لتناول الكتاب ويعلق بـــالقول: «في هـــذه الدراســـة الماركسية حول الجنس، يوجد تأكيد بأن **ثمانين** بالمئة من البشر...» وفي المرة الثالثة يؤكد أن «**تسعين** بالمئة من البشر...» وكان هناك مقطـــع آخر يتعلق بالويسكي تم تصويره كاملاً ولكنه أختزل على المـــافيولا إلى أدنى الحدود. فدييغو يقوم، على سبيل التباهي، بإلصاق لصاقة ويســـكي على زجاجة روم من النوع العادي... وعندما يأتي المراهقون إلى بيته ـــ في تلك الفترة، في سنوات السبعينيات، كانت قلة قليلة من المراهقـــين الكوبيين تعرف الويسكي ـــ، كان يريهم الزجاجة ويقدم لهم كأســـاً منها، مما يرفع من شجاعتهم آلياً. ولم يكن دافيد قد جرب الويســـكي قط، ولكنه كان مقتنعاً بأنه رمز من رموز الرأسمالية، فيعترف له دييغـــو بحقيقة تلك الزجاجة حتى لا يهرِّبه من البيت... لقد تم تصويـــر هـــذا المقطع، ولكنه بدا طويلاً بعض الشيء ويمكن لـــه أن يضـــر بإيقـــاع القصة... أو ربما كان من الأفضل القول: الإيقاع الذي بـــدأ يـــأخذه الفيلم عندما دخل إلى العمل المخرج المساعد خوان كارلوس تابيو[1].

---

[1] ـــ في أثناء تصوير الفيلم ساءت حالة المخرج توماس غوتيريث آليا (تيتون)، ومات بعد وقـــت

مونيكا: ــ وكيف تمثل التبدل؟

سينيل: ــ لقد شكل ذلك صدمة بالنسبة إليّ في أول الأمر، بالرغم من أنه تحول مع الوقت إلى تجربة مؤثرة. ما هو الإيقاع الذي كان سيمنحه تيتون لبعض المشاهد لو قيض له أن يُخرج الفيلم من البداية حتى النهاية؟ وما الذي كان سيفعله على المافيولا؟ لست أتحدث عن الإخلاص المطلق للسيناريو، لأن هذا أمر لا وجود له... بل أكثر من ذلك، فهناك لحظات تتلخص النعمة فيها في **عدم** الإخلاص للنص، إذ تُلمح على المافيولا، في مرحلة المونتاج، إمكانيات لم يكن بإمكان كاتب السيناريو إدراكها مسبقاً. فعلى سبيل المثال ــ لكي نبقى في موضوع الإيقاع ــ : في مشهد الرسائل هناك قطع يخدم جيداً، وذلك عندما يقول دييغو إنه سيبعث بتلك الرسائل ويسارع دافيد إلى الطلب منه ألا يفعل. فينظر إليه دييغو بإمعان ويسأله: «و لم لا؟». فيفهم المشاهد: «و لم لا أكون **أنا؟**» إنه قطع رائع، أليس كذلك؟ ليس لأنه يسرع إيقاع القصة وحسب، وإنما لأنه مرتبط بموضوع الفيلم كذلك... وهناك مثال آخر: القرار بجعل الممثل يقول مداخلته الأخيرة وهو **يدير ظهره** إلى الكاميرا. لقد بدا لي رائعاً. والحقيقة أن مثل هذا الموقف ما كان ليخطر لي أبداً.

إليزابيث: ــ أنت لا تجد نفسك إذن مظلوماً أو مخذولاً عندما ترى سيناريو لك على الشاشة؟

سينيل: ــ حسن، فيما يتعلق بفيلم **فريز وشوكولاتة** يجب أن أعترف بأنني أشعر بالرضا الكبير. فالفيلم مخلص، من حيث الجوهر،

قصير من ذلك، فأكمل إنجاز الفيلم مساعد المخرج خوان كارلوس تابيو.

لروح القصة والسيناريو. ولكن نشأ وضع صعب خلال التصوير مع دخول خوان كارلوس، للسبب الذي كنتُ قد ذكرته: فأنا كتبت السيناريو من أجل تيتون تحديداً... وتولي مخرج آخر العمل يعني جمالية أخرى، وإيقاع آخر، وطريقة أخر للقص... لقد ظهر الفيلم إلى الوجود بفضل خوان كارلوس ــ وهذا أمر لا شك فيه ــ، وهو مخرج أحترمه، وأحب العمل معه، ولكن الصحيح هو لو أن العمل كان له من الأصل، لما كنت كتبت هذا السيناريو، وربما كنت سأقص قصة من نوع آخر، ولكانت المواقف والشخصيات مختلفة...

مانولو: ــ هل يمكنك أن تحدد المعنى الذي تقصده بالضبط؟

سينيل: ــ بمعنى أن هناك شخصيات، على سبيل المثال... فلنفكر بشخصية دافيد، إنها شخصية مثالية بالنسبة إلى تيتون: فهي شخصية صامتة، باطنية... وليس هناك شخصية واحدة من هذا النوع في كل أفلام خوان كارلوس. فإذا ما كان عليّ، ككاتب سيناريو، أن أوجه انتقاداً جدياً إلى الفيلم، فسيكون انتقادي في أن الفيلم قد مضى في خط دييغو على حساب دافيد، مع أننا إذا أمعنا النظر من جهة أخرى، فسنتساءل: ألم يكن هذا هو أفضل ما يمكن أن يحدث؟ فإذا ما حكمنا على النتائج، سنقول: بلى. ولكن ما أريد قوله هو أن البطل الحقيقي، في السيناريو، هو دافيد. وعلى المشاهد أن يدرك الواقع من خلال دافيد؛ ووجهة نظره هي التي تأخذ في نسج خيوط الفيلم. ليس لدي أدنى شك في أن دييغو سيتمكن من تحقيق شيء من الاستقلالية في بعض اللحظات، بفعل ديناميكيته الداخلية، ولكنني أتجرأ على القول إنه كان ليد خوان كارلوس دور كبير في هذا الشأن.

إليزابيث: ـــ من المؤكد أن لطاقم الممثلين تأثيره أيضاً. فـــالممثل الذي أدى دور دييغو أكثر جاذبية من الممثل الذي أدى دور دافيد.

سينيل: ـــ هذا أمر كان يُقلق الجميع. فقد كان هنـــاك ممثلـــون كثيرون يتطابقون مع صورة دافيد، ولكننا لم نجد ممثلاً واحـــداً مقنعـــاً لدور دييغو. وفي أحد الأيام جاء تيتون باقتراح إسناد الدور إلى خورخي بيروغوريا... فوصل صراخي عندئذ إلى السماء. لقد كنت قد شـاهدت خورخي يمثل في التلفزيون وفي المسرح وكانت لدي بعـــض الأحكـــام المسبقة ضده، وكنت أرى فيه الشاب المتأنق أكثر من الممثل... وكـــان هناك مرشح آخر للدور، ومع أنني لا أحب التدخل في اختيار الممثلـــين ـــ لأنه أمر حساس جداً في رأيي، ويجب ترك اتخـــاذ القـــرار بشـــأنه للمخرج ـــ، إلا أنني كنت مستعداً للتصويت مسبقاً لصـــالح الممثـــل الآخر. وفي أحد الأيام دعاني تيتون لمشاهدة التجارب النهائية ليســـمع رأيي، وحين شاهدت خورخي يمثل قمت بالالتفاف مئة وثمانين درجـــة على موقفي. قد لا تصدقونني، ولكن ما أقنعني هو الطريقة التي يمشـــي بها، طريقته في ثني ركبتيه، والخفة التي لا تكاد تُلحظ لبعض حركاتـــه. لقد كان التخنث يخرج من كل مساماته... لا تضحكوا؛ إنـــني أقـــول ذلك امتداحاً لموهبته. وتأكيداً على جدارته الكبيرة جداً، خصوصاً أنـــه من المعروف أن خورخي هو أحد أكثر الرجال فحولة في هافانا. لقـــد كان دييغو الأصلي يتميز بثرثرته، أما دييغو الممثل فتميز بحركاته، كمـــا تميز بقدراته الإيمائية. لقد قمنا بزيارة أشخاص تجمعهم بعـــض نقـــاط التشابه مع الشخصية، ويمكنني أن أؤكد لكم بأن الممثل خورخي كـــان يتمثل كل ما يفعلونه ويمتصه مثل إسفنجة. أما فلاديمير كروث، الممثـــل الذي يؤدي دور دافيد، فهو حالة مختلفة. إنه «غواخيرو» مثلي، ينتمـــي

إلى فرقة مسرحية محلية. ولا نبدو جاذبيته في مظهره الخارجي، مثلما هي حال الممثل الآخر، ولكن له جاذبية خاصة تتكشف تدريجياً. وقد كنت أفكر بأن دييغو يمكنه أن يلمس جاذبية دافيد، لأنه سيكتشف بسرعة أنه يمكن لذلك الشاب أن يتألق بصورة أفضل بمجرد أن يرتـــدي قميصـــاً مختلف اللون ويسرح شعره بطريقة أخرى.إن وجنتي فلاديمير بارزتـــان، ولهذا فإنه يبدو غير «فوتوجينك» دوماً؛ ولكنه حين يلبس جيداً، يبـــدو جيداً جداً، لأن له وجهاً متدفق الحيوية، وغامضاً، يكشف عن شخصية غنية... هناك عامل آخر كان يبدو، ظاهرياً، وكأنه ضده، ألا وهو ثقته بنفسه في موقع التصوير. فبينما كان خورخي يبـــدو ممثـــلاً يتلمـــس إمكانياته في أثناء العمل، ولا يتعب مطلقاً، إذ يمكنك العمل معه عشرين ساعة متواصلة، مما دفع المخرج ـــ على مبدأ«أنت واصل مثلما تشـــاء، وأنا سأقطع ما أشاء بعد ذلك» ـــ إلى الطمع في إجراء عدة لقطـــات مختلفة لكي تتاح له خيارات أكثر على المافيولا فيما بعد. أما فلاديمـــير بالمقابل، فتقول له: «ضع الكأس على بعد ميليمتر واحد مـــن منفضـــة السجائر»،ويمكنك أن تعيد تصوير المشهد مئة مرة إذا شئت، ويواصـــل هو وضع الكأس **دائما** على بعد مليمتر **واحد** بالضبط مـــن المنفضـــة. وعندما تذهب إلى غرفة المونتاج، فإنك ستجد على الأغلـــب عشـــر لقطات متنوعة لدييغو مقابل لقطة واحدة لدافيد...، وقد كان هـــذا في الواقع سبباً من الأسباب التي ساهمت في تشجيعنا على استبدال وجهـــة النظر التي سترى من خلالها قصة الفيلم. وهكذا راحت أهمية دافيـــد تتقلص، ليس بسبب الممثل، وإنما بسبب الظروف. وانتقل دييغـــو إلى إدارة الأحداث الرئيسية. ومع ذلك، فقد كان واضحاً لي أن كل مـــا يحدث في هذه القصة، إنما يتمتع بالأهمية لأنه يحدث لدافيد.

غابرييلا: ـــ المشهد الذي يتحاور فيه دافيد مع المرآة... كنتُ أظن أنه سيعاد في لحظة ما من الفيلم.

سينيل: ـــ لقد ضاعت الفكرة عندما اتخذ الفيلم إيقاعاً آخر. وأُصر على أنه ربما كان هذا هو أفضل ما يمكن عمله، ولكن ما أود قوله، ككاتب سيناريو، إنه تغيير طرأ في أثناء العمل، و لم يكن مقرراً مسبقاً.

مانولو: ـــ ألم يحدث شيء مماثل بالنسبة إلى العشاء؟ لقد قلت أنت بأنك كنت تتصور مشهد العشاء من وجهة نظر دافيد.

سينيل: ـــ أنا أظن بأنه كانت هناك عناصر أخرى تآمرت ضد العشاء. ففي السيناريو كنا نتصور **الوكر** على الدوام على أنه صالة وغرفة طعام في الوقت نفسه. أما الموقع الذي صورنا فيه بالمقابل فهو مؤلف من صالة في جهة وغرفة طعام في جهة أخرى. وكان لا بد أن يظهر المذبح البيتي في خلفية بعض لقطات العشاء، والأجواء الغامضة بعض الشيء للصالة؛ ولكن انفصال المكانين وتباعدهما جعل العشاء مفصولاً عن محيطه وفقدنا عنصر الغنى البصري. وأنا أرى كذلك أن القرار باستخدام طاولة مربعة لم يكن نافعاً. فأنا أعتقد بأنه يجب عدم تناول الطعام في السينما على طاولات مربعة، وإنما يجب أن تكون طاولات الطعام مستطيلة. بل إنني أكاد أتجرأ على القول إن الطعام على طاولات مستطيلة يكون أفضل.

مانولو: ـــ أنا أيضاً رأيت أن مشهد العشاء لا يبلغ ما هو مأمول منه... على الأقل بالنسبة لقراء ليثاما وبالنسبة لمن يعرفون القصة.

سينيل: ـــ كنتُ قد أوردت في السيناريو سخرية من دييغو، فدافيد ـــ الذي كان مع نانسي ـــ ينزل بعد العشاء عارياً، ويقوم

بترتيب بعض الزجاجات على الطاولة،ويتناول سيجاراً، ويومئ بحركة تواطؤ إلى ليثاما ـــ أعني إلى صورة ليثاما المعلقة على الجدار مع السيجار الذي لم يكن يفارقه ـــ ويلتقط لقمة ما من أحد الصحون ثم يعود إلى الصعود. وقد بدا لي أنه سيكون مسلياً أن يرى المشاهدون ـــ أي الجميع باستثناء دييغو ـــ دافيد عارياً. ولكن هذا المشهد لم يصور.

إليزابيث: ـــ وما هي لحظات السيناريو الأخرى التي بقيت خارج الفيلم؟

سينيل:ـــ هناك بعض الطرائف والنكات التي لم تصور أصلاً أو التي استبعدت على المافيولا، لأنها تقلل من انسيابية القصة. أتذكر واحدة منها، متعلقة بشخصية ميغيل. فقد كان دييغو قد قدم لدافيد بعض بطاقات الدعوة لحفلة باليه. و لم يكن دافيد راغباً في الذهاب ـــ فأحكامه المسبقة تمنعه من ذلك ـــ، ولكن ميغيل، وبتصرف بوليسي، يقنعه بضرورة ذهابهما معاً، لكي يشير له دافيد إلى دييغو، ولكن دافيد يشير هناك إلى خيرمان... وهناك مشهد آخر يدور ما بين خيرمان وميغيل، في الحمام، وكان يبدو لي مشهداً مضحكاً جداً. وهناك أيضا واقع أنني كنت أريد وضع دافيد على اتصال بعالم الثقافة المترف ذاك ـــ مسرح هافانا الكبير بستائره، وديكوراته، وأضوائه...ـــ ورؤيته كيف سيتأمل كل ذلك بانبهار... وهنا تحدث طرفة أخرى، فعندما تُفتح الستارة يبدأ الحضور بالتصفيق لأنهم يعرفون أن راقصة الباليه إليسيا ألونصو ستظهر على منصة المسرح بين لحظة وأخرى... ولكن ميغيل، المذهول من كل ذلك، يلتفت نحو دافيد ليسأله: «أيكون فيدل [كاسترو] قد حضر؟» وقد جرى كذلك تصوير مشهد يسأل فيه دييغو دافيد ـــ وهو يعرف أنه ما يزال بكراً ـــ عن أكثر ما يعجبه في المرأة،

فيرد دافيد بحيرة: «أن تكون ثورية أولاً وقبل كل شيء». فينظر إليه دييغو بإمعان ويعلق: «صحيح يا بني، ولكن هناك ثوريات بمؤخرات وأخريات دون مؤخرات». وقد فُتن تيتون بهذا المشهد وقام بجهود لا توصف للحفاظ عليه، ولكنه لم ينفع على المافيولا.

مونيكا: ــ هذا فظيع، فكم من الوقت والجهد يبذل أحدنا، ككاتب سيناريو، من أجل التوصل إلى أشياء لا تستخدم فيما بعد، أو أن أحدنا يعرف مسبقاً بأنها لن توظف في العمل.

سينيل: ــ لقد كنت قد أنهيت السيناريو تقريباً عندما قرأ تيتون **قبل أن تغرب الشمس**، قصة السيرة الذاتية لرينالدو أريناس، وتعرف في اسبانيا على واحد من الأشخاص الكثيرين الذين يظنون أنهم كانوا النموذج الذي استوحيت منه شخصية دييغو. وتبين أن ذلك الشخص قد عاش لسنوات في العمارة التي يصفها أريناس، وهي خلية نحل حقيقية تجري فيها مغامرات غريبة جداً، فجاء تيتون وقال لي: «ما رأيك؟ يجب أن نُظهر هذه العمارة في الفيلم». وهكذا بدأت أكتب مشاهد تغص بالعمارات، ومن بينها العمارة التي تظهر في الفيلم فعلاً، حيث يخرج رجل يحمل أرنباً ويصعد آخر السلّم ومعه خنزير. وكان هذا هو الشيء الوحيد الذي بقي من جائحة العمارات تلك.

مانولو: ــ وأنا أيضاً عرفت بعض العمارات التي هي أشبه بسوق فلاحي، حيث يجري تهريب كل شيء، بدءاً من الأغنام وحتى الدجاج.

غابو: ــ الآن بدأت أفهم كيف كنت أسمع فجأة، وأنا مقيم في فندق ريفيرا، صياح ديك أو خوار بقرة. لا بد أنني كنت قريباً من إحدى تلك العمارات.

سينيل: ــ بما أن تيتون كان يجبرني على العمل بقسوة، فقد كنتُ أنتقم منه، بالمزاح معه بين حين وآخر. فعلى سبيل المثال، كتبت له في إحدى المرات مشهداً حيث تظهر بقرة على سطح عمارة.وكان لا بد من رافعة لحملها إلى هناك...

مانولو: ــ ولكنك كنت تعرف بينك وبين نفسك أن هذه المشاهد لن تصور.

غابو: ــ وما الذي كان يقوله تيتون؟

سينيل: ــ لا شيء. كان يتركني أفعل ذلك.

غابو: ــ ألم يكن يجادل أبداً؟ عندما يكون هناك خلاف جدي...

سينيل: ــ أنا لم أستطع في يوم من الأيام أن أقنع أحداً بالتكلم معه، ولهذا فإنني كلما وقع خلاف جدي، أحاول أن أقدم له مبرراتي مكتوبة. لقد كنت أكتب له رسائل تؤرقه ولا تتيح له النوم.

غابو: ــ وهل تمكنت من إقناعه في إحدى المرات؟

سينيل: ــ أجل. فمثلاً، في مسألة مهمة جداً مثل الإبقاء على ليثاما ليما على قمة صرح الأدب الكوبي،مثلما يعتبره دييغو. وهذا أمر وارد في القصة. ولكن تيتون وخوان كارلوس توصلا إلى إمكانية استبدال ليثاما بالمفكر فيرناردو أورتيث. صحيح أن أورتيث هو الشخصية الأكثر إثارة للجدل في الثقافة الكوبية في هذا القرن ــ فلسبب ما أطلقت عليه تسمية «المكتشف الثالث لكوبا»،إذ لم يسبقه إلى ذلك أحد سوى كولومبس وهمبولد ــ، ولكن أورتيث كان عالماً، مفكراً، وليس الشخصية التي يتطلبها الفيلم.

عابو: ــــ إن أورتيث هو أسطورة أيضاً، ولكنه أسطورة من طبيعة أخرى. وقد كان دييغو أقرب إلى الشعر منه إلى العلوم الاجتماعية.

سينيل:ــــ لم يكن عبثاً أن عنوان السيناريو كان في البدء **إشاعة معادية**، فهو عنوان مؤقت مأخوذ من ليثاما.

غابرييلا: ــــ قل لي يا سينيل، هل أعجبتك النهاية.. ذلك العناق العظيم؟

سينيل: ــــ أجل. لقد كانت تلك هي النهاية التي فرضت نفسها، بين نهايات أخرى محتملة.لقد كانت لي تجربة في فيلم **أكاذيب معبودة** دفعتني إلى إعادة النظر.فقد كانت نهاية مريرة ــــ بالنسبة لفيلم كوميدي على الأقل ــــ وكان الناس يخرجون من صالة السينما بقلوب كسيرة. وأنا أفضل أن يخرج الناس من أفلامي متأثرين ومتحمسين... فأحدنا في نهاية المطاف لا يذهب لكي يمرمر حياته، وإنما لكي يضحك أو يبكي.

إليزابيث: ــــ أنا أرى أن الشيء الوحيد الذي ينقص الفيلم هو بعض التطوير لشخصية الرسام أو النحات... ما اسمه؟

سينيل: ــــ خيرمان.

إليزابيث: ــــ إنه المخذول الأبدي، ضحية كل الأنظمة، والشخص الذي يصمم دييغو على النضال من أجله...ومع ذلك، فإنه يضيع عن نظرنا،وحضوره محدود جداً في الفيلم.

سينيل: ــــ ربما كنتِ على حق، ولكن قصة خيرمان هي قصة أخرى ولا يمكننا أن نجازف بتعريض أنفسنا للتشتت.

إليزابيث: ــــ إنها قصة أخرى وهي القصةنفسها كذلك: فهي مرتبطة إرتباطاً وثيقاً بقصة دييغو.

غابرييلا: ــ ويتجاهل الفيلم كذلك واقع أن هناك سوقاً للفنون التشكيلية. فالفنان لا يعتبر خائناً لمجرد أنه يبيع أعماله؛ وإنما تكون الخيانة عندما يصنع من أجل بيعها.وهكذا فقد كان بإمكان خيرمان أن يقول لدييغو: «فني يباع، أما أنا فلا أباع».

سينيل:ــ أخشى ألا يكون مسار خيرمان واضحاً. فقد فكرت بأن ذلك يبدو كما لو أنه قد قيل أو صار مفهوماً. لقد قدم خيرمان تعهدات لكي يتمكن من الذهاب إلى مكسيكو برفقة معرضه. وهذا أمر بحد ذاته دراما قائمة بذاتها، لم نتعرض لها في الفيلم. وبالمناسبة، لقد أضاف جويل أنخيلينو، الممثل الذي أدى هذه الشخصية، شيئاً إلى الفيلم بإضفائه نبرة دراماتيكية لم تكن موجودة في السيناريو، وذلك في المشهد الذي يحطمان فيه المنحوتات.

إليزابيث: ــ هل يغادر دييغو البلاد أيضاً في القصة الأصلية؟

سينيل: ــ أجل. ولابد لي من أن أقدم توضيحاً بهذا الشأن. فمن وجهة نظر الثورة: كل من يغادر البلاد هو كوبي سيئ.. بل وخائن أيضاً؛ولكن ما لا يسأل عنه أحد هو مقدار مسؤولية الثورة نفسها عن هذه المشكلة. فبين من يغادرون هناك أناس من كل الأصناف: من هم ضد الثورة بصورة سافرة،ومن لا يستطيعون تحمل توتر الحياة اليومية، ومن يريدون رفع مستوى معيشتهم ــ مثل أي مهاجر في أي جزء من العالم ــ، وهناك من تعبوا من التضحية في سبيل قضية لم يعودوا يؤمنون بها، ومن يتظاهرون بأنهم يؤمنون ولا يجدون مبرراً لمواصلة ذلك التظاهر... ولكن هناك أيضاً من كانوا غير مستعدين للمغادرة **لأي سبب** لو لم يروا أنفسهم مكرهين على المغادرة بسبب التطرف، والأحكام المسبقة، والحماقة، وعدم التسامح... ومع أمثال هؤلاء نحن

مجبرون أخلاقياً على التساؤل: من هم المذنبون؟ إن إلقاء الذنب **كله** على المغادرين هو أمر مريح، وتبسيط للمشكلة.

غابرييلا: ـــ فلنرجع إلى الفيلم. أنا أفترض أنكم عملتم إنطلاقاً من هذه المقدمة الكبرى.

سينيل: ـــ هذا ما كنا متفقين عليه أنا وتيتون منذ البداية.

غابرييلا: ـــ ولكنكم لم تصنعوا لحسن الحظ فيلم أطروحات.

غابو: ـــ أخبرني... متى أنهيتم النسخة الأولى من السيناريو؟

سينيل: ـــ في عام ١٩٩١. وتقدمت بها في تلك السنة إلى مسابقة السيناريوهات غير المؤفلمة في مهرجان هافانا ـــ وكان العنوان حينئذ، مثلما قلت، هو **إشاعة معادية** ـــ وقد وصل السيناريو إلى التصفية النهائية. لقد كانت نسخة طويلة جداً، تتشعب كثيراً، ثم تتعجل في النهاية بعض الشيء، ولكنني أقول إن ثمانين بالمئة من السيناريو النهائي كان موجوداً في تلك النسخة. أو ربما مئة وعشرون بالمئة، لأن تلك القصة كانت تعاني من الإفراط.

مانولو: ـــ وقد كسبتَ الجائزة على السيناريو في العام التالي، أليس كذلك؟

سينيل: ـــ بلى، وكان العام ١٩٩٢ عام انهماك في العمل والكثير من التوتر، لأن تيتون اضطر إلى الذهاب إلى نيويورك لإجراء عملية جراحية و لم نكن نعرف ما الذي سيحدث. وفي ذلك الوقت عملتْ معنا خيلدا سانتانا ـــ وهي زميلة متخصصة في التحليل الدراماتورجي ـــ وقد ساعدتنا في اتخاذ قرارات صعبة فيما يتعلق بالمادة المتوفرة. لأننا كنا مشبعين بما لدينا إلى حد أننا احتجنا إلى من يهزنا.

غابو: ـــ كانت العملية الجراحية قد أجريت لتيتون إذن عندما كسبتم الجائزة؟

سينيل: ـــ أجل. وكنت قد تمكنت في ذلك الحين من اختصار السيناريو إلى مئة وعشرين صفحة. وأدرك تيتون بأنه صار قادراً على إنجاز الفيلم، سواء من ناحية صحته التي تسمح له بذلك ـــ فقد خرج من العملية الجراحية بحالة جيدة ـــ، أو من ناحية الدعم المالي الذي وفرته الجائزة.

غابو:ـــ هناك الكثير من المثالية في هذا السلوك. فالمرء يحتاج إلى شجاعة أخلاقية كبيرة ليقوم بهذه المهمة في مثل تلك الظروف. فمن كان يفكر آنذاك بأن تيتون سيتمكن من إنجاز الفيلم؟

سينيل: ـــ عندما شخصوا له الداء ـــ سرطان الرئة ـــ كانت التنبؤات متشائمة، ولكن تيتون كان بحاجة إلى مواصلة الإيمان بالمشروع.

غابو: ـــ لقد تشبث به مثل خشبة النجاة.

سينيل: ـــ وكان ذلك الوضع بالنسبة إليّ، بالنسبة إلى مخططاتي الشخصية، ضربة رهيبة. فقد كان تيتون قد قال لي في البداية: «لا تقلق، فأنت يمكنك إنجاز هذا السيناريو خلال شهرين. القصة موجودة لديك، وكذلك الحبكة... لن يكلفك بقية العمل أي جهد». ولكنني عندما جلست لأكتب انتبهت إلى أن الأمر سيستغرق ستة شهور على الأقل.

مانولو: ـــ وتطلب ذلك سنة في النهاية.

سينيل: ـــ بين هذا الأمر وذاك، نعم... وكنت أنا أتحرق للانتهاء،كي أعود إلى رواية كنت قد بدأت بكتابتها، بينما كان تيتون

يائساً، يضغط علي... فهو لا يريدني أن أسافر، ولا أن أخرج للتنزه في نهاية الأسبوع... وعندما أجروا له العملية في المرة الأولى...

غابو: ــ في **المرة الأولى**؟ وهل كانت هناك عملية جراحية أخرى؟

سينيل: ــ أجل. فعندما رجع تيتون من نيويورك، بعد العملية الجراحية الأولى، قرر أن يسرّع العمل: اختيار الممثلين، إجراء تجارب الكاميرا، والتجول في أنحاء المدينة وهو يحمل آلة تصوير لالتقاط صور... وفي أحد الأيام بدأ التصوير. ولكن في أثناء أحد الفحوصات الدورية التي يجريها الأطباء، عاد جرس الإنذار يرن وتقرر إجراء عملية أخرى له، هنا في هافانا هذه المرة. وكانت لدي رحلة مؤجلة إلى فنزويلا، وعندئذ منحني... ــ لا يمكنني قول ذلك بطريقة أخرى ــ أجل، منحني تيتون إذناً بالذهاب... وعندما رجعت، قال لي إنه لا يستطيع تأخير التصوير لوقت أطول ــ ولا يمكنه تأجيل العملية الجراحية ــ وإنه قرر بالتالي استدعاء خوان كارلوس.

غابو: ــ هناك صداقة حميمة بينهما، أليس كذلك؟

سينيل: ــ إضافة إلى الصداقة، فقد كان خوان كارلوس تلميذه المفضل. فتيتون لا يؤمن بموهبته الفنية وحسب، بل يثق به بما يكفي ليطلب منه ما طلبه: فقد طلب منه أن يترك **فيلمه** ــ ويجب أن تعرفوا أن خوان كارلوس كان في ذلك الوقت يمنتج فيلماً له ــ وأن يلتحق بــ **فريز وشوكولاتة** كمخرج مساعد. وعندما وافق خوان كارلوس على ذلك، قدم دليلاً يستحق التقدير على الصداقة وكرم الأخلاق. وهكذا خضنا هذه التجربة. وقد خضتها أنا أيضاً، لأن تيتون وخوان

كارلوس طلبا مني المشاركة معهما في جلسات العمل وحضور عمليات التصوير بانتظام.

غابو: ـــ لم أر إلا قلة من المخرجين الذين يسمحون لكاتب السيناريو بالمشاركة في التصوير. وأظن أن الظروف هي التي أدت إلى ذلك في حالتكم هذه.

سينيل: ـــ الفيلم هو معجزة. إنه معجزة للطريقة التي صُنع بها وللطريقة في امتزاج ثلاث حساسيات.

إليزابيث: ـــ هل توصل آليا (تيتون) إلى إخراج بعض المشاهد بمفرده؟

سينيل: ـــ أظن أنه عمل بالإخراج منفرداً حوالى أسبوعين. فمشهد محل المثلجات في كوبيليا، حيث يتعرف دافيد على دييغو، أخرجه وحده. وبالمناسبة، أنا لم يعجبني هذا المشهد.

غابو: ـــ أما أنا فبدا لي مشهداً جيداً. إنه صاعق الفيلم.

سينيل: ـــ لقد كنت قد تصورته بطريقة أخرى.

غابو: ـــ بالطبع. ولكن ابتداء من تلك اللحظة، لا أحد يغادر السينما.

سينيل: ـــ ما جرى لم يكن حدوثه ممكناً بسبب صداقة المخرجين فقط، وإنما كذلك بفضل وجود الفيديو. فخوان كارلوس كان يسجل التجارب ومقاطع التصوير على الفيديو، ويعرضها على تيتون وانطلاقاً منها يقرران ما سيواصلانه.

غابو: ـــ إنها أخلاقية عمل رائعة.

سينيل: ـــ كان خوان كارلوس يقول له: «لقد خطرت لي الفكرة كذا، فما رأيك؟» وعندما تحسن تيتون بعد العملية الثانية، بدأ

بالذهاب إلى موقع التصوير، في الفترات الصباحية، بحيث يمكنه التكلم مع الممثلين، ومناقشة خوان كارلوس في شؤون الإخراج، والكادرات...

غابو: ــ إنها معجزة، مثلما قلت أنت. إنها تجربة استثنائية. كان لا بد لأحد أن يكتب يوميات صنع هذا الفيلم.

مانولو: ــ هناك شهادة فيلمية أعدتها رييكا تشافيث... فيلم وثائقي عنوانه: **صمتاً، إننا نصور فريز وشوكولاتة!**

غابو: ــ يجب أن نحاول رؤية هذا الفيلم. وبمناسبة الحديث عن الفيديو: من المثير للفضول أن الفيلم كله تقريباً مصور بلقطات قريبة. لا أعني المعلومات حول الأجواء والأماكن بالطبع، وإنما تقديم الشخصيات، والعلاقات بينهم، والحوارات... كل ذلك مصور بلقطات كلوز آب. إنه عمل تلفزيوني، ولكن بالمعنى الطيب...

إليزابيث: ــ ويمكن التحدث كذلك عن دراماتورجيا مسرحية.

غابو: ــ أو تيليمسرحية. فما هو موجود في الواقع، هو استغلال لطباع شخصيات، على الرغم من عدم فقدان العلاقة بالأمكنة على الإطلاق... هناك عملية تغلغل سيكولوجية لا يمكن تحقيقها إلا من خلال إدارة جيدة للممثلين وبواسطة ممثلين من الدرجة الأولى، يمكنهم أن يكونوا على مستوى الإخراج. وأقول هذا وأنا أعرف الأسباب: فقد رأيت الفيلم ثلاث مرات، وفي المرة الأخيرة كنت أشاهده وكأنني أقوم بمونتاجه على المافيولا مشهداً مشهداً.

سينيل: ــ كان الممثلون يشعرون بحماس كبير بسبب الثقة التي أولاهم إياها تيتون. و لم يشاءوا أن يخذلوه.

غابو: ـــ لقد لفتت انتباهي حفلة تناول الشاي. رأيت فيها وقاراً، وأجواء طقسية متقنة، حتى وإن كانت أقرب إلى أجواء سيدة من الكانتري كلوب مما هي إلى هذه الشخصيات. ويكفي مشهد مثل هذا لإثبات أن حدس الممثلين كان حسياً.

سينيل: ـــ لقد لعبت معنا حفلة الشاي لعبة سيئة، لأن دييغو يسكب الفنجان متعمداً على قميص دافيد، حتى يتمكن من جعله يخلعه ليقوم بعرضه على الشرفة كغنيمة... ولكن من الواضح أن الوقت الذي ينقضي ما بين خروجه إلى الشرفة وعودته لا يتيح له أن يكون قد غسل القميص... ويبدو، لحسن الحظ، أن المشاهدين لا يتوقفون عند هذه التفاصيل.

غابرييلا: ـــ أنا لاحظت ذلك، ولكنني تصورت أن دييغو اكتفى بتنظيف بقعة الشاي فقط.

غابو: ـــ الحقيقة أنه فيلم جيد الكتابة، وجيد الإخراج، وجيد التصوير... كم أسعدتني رؤيته! لقد كان الأصدقاء يتصلون بي ليخبروني عن صحة تيتون وعن تقدم الفيلم... دون أن يدري بعضهم بأنني كنت أمضي فترة نقاهة بعد أن أُجريت لي عملية جراحية.

سينيل: ـــ إن أفضل دواء.. أفضل علاج كان يمكن لتيتون أن يحصل عليه هو الفيلم. كان يقول إنه لا يستطيع أن يسمح لنفسه بترف الموت دون أن ينهي الفيلم.

غابو: ـــ ووفى بكلمته!

سينيل: ـــ وهو يفكر الآن بالعودة إلى عمله، مع خوان كارلوس... وبين يديه كوميديا حول البيروقراطية بعنوان **غوانتاناميرا**.

غابو: ـــ هذا هو ما عليه عمله: يجب أن يواصل العمـــل. لمـــاذا تسعى الحياة لنصب هذه الفخاخ لنا؟ لا بد للمخرجين الجيدين مـــن أن يكونوا خالدين... وأنتم، ماذا جرى لكم؟

مانولو: ـــ لا شيء. لسنا راغبين في الوداع.

غابو: ـــ أنا لا أودع أبداً، لأن من يودع لا يرجع. لا أعـــرف كيف كانت الورشة بالنسبة إليكم، أما من جهتي فكانت رائعة. لقـــد قمنا بعمل شاق، وهذا هو المهم. الشيء الوحيد الذي لا يمكننا عملـــه هنا ـــ نحن من نعاني نزوة القص المباركة هذه ـــ هو التوقف. لأنـــه إذا ما توقف أحدنا، فسيذهب مع الشيطان. صحيح أن الحياة مثل ليمونـــة، لا يمكن عصرها أكثر مما تحتويه قشرها، ولكنها بالنسبة إليكم لم تبـــدأ بعد، ولهذا ليس عليكم أن تقلقوا.



أعضاء الورشة



المخرج

غابرييل غارسيا ماركيز

المشاركون في الورشة

مونيكا أغوديلو تينوريو (كولومبيا)
مجازة في الفلسفة. كتبت برامج وحوارات
للتلفزيون، منها الخاصة بالرواية التلفزيونية
دماء الذئاب

ليليا (بيتوكا) *أورتيغا هيلبرانو* (بنما)
مجازة في التاريخ والعلوم السياسية.
تشرف على إصدار المجلتين الثقافيتين *كرنفال* و *فيتال*.

إليزابيث كارفالهو فاسكونسيلوس (البرازيل)
صحفية. كتبت وأخرجت ومنتجت
أفلاماً وثائقية بتكليف من عدة هيئات

مارتا غابرييلا أوتيغوثا ميندوثا (المكسيك)
كاتبة سيناريو ومقتبسة في شركة تيليفيزا.
وهي تكتب كذلك السيناريوهات.

روبين غوستافو (غوتو) أكتيس بياثا (الأرجنتين)
مخرج وكاتب سيناريو أفلام وثائقية
وأفلام روائية قصيرة. في عام ١٩٩٣ نال جائزة
بينال الفن في قرطبة (الأرجنتين)

مانويل (مانولو) *رودريغيث راميريث* (إسبانيا)
خريج المدرسة الدولية للسينما
والتلفزيون/ سان أنطونيو دي لوس بانيوس.
مؤلف **مغلق بسبب الإصلاحات**، وهو السيناريو الذي حصل
على جائزة أفضل سيناريو غير مُخرَج في مهرجان
هافانا السينمائي

إغناثيو غوميث دي آراندا موربيون (إسبانيا)
كاتب سيناريو ومخرج أفلام قصيرة.
شارك في عدة مسلسلات تلفزيونية.

مساعد

سينيل باث (كوبا)
قصاص وكاتب سيناريو. اقتبس عدداً من قصصه
لأفلام كوبية مثل *خطيبة من أجل دافيد* (١٩٨٣)،
أكاذيب محببة (١٩٩٠) و *فريز وشوكولاتة* (١٩٩٣).
كما كتب سيناريوهات عدة أفلام إسبانية، منها
مالينا هو اسم تانغو (١٩٩٦)، المأخوذ عن رواية ألمودينا غرانديس،
وسيناريو فيلم *أشياء تركتها في هافانا* (١٩٩٧)

مونتاج الجلسات

آمبروسيو فورنيت (كوبا)
خبير مونتاج وناقد. عمل حتى العام ١٩٩٢ مستشاراً أدبياً
في المعهد الكوبي لفن وصناعة السينما (إيكايك)،
حيث كان كذلك كاتب سيناريو لأفلام، مثل:
صورة تيريسا (١٩٧٩) *هافانية* (١٩٨٤).
أدار ورشات سيناريو في عدة بلدان
أمريكية لاتينية وأشرف على تنسيق قسم هذا الاختصاص
في مدرسة سان أنطونيو دي لوس بانيوس الدولية للسينما والتلفزيون.
له عدة مؤلفات حول السينما(*كاتب السيناريو ومهنته* ١٩٨٧، *أليا: نظرة استعادة نقدية* ١٩٨٧) وقد وضع عدة مختارات
قصصية وكتاباً حول تاريخ المطبعة في كوبا.
أشرف على مونتاج ***كيف تُحكى حكاية،***
وهو الكتاب الأول في هذه السلسلة

تولت كتابة محاضر الجلسات
ماريا تيريسا دياث، من مدرسة سان أنطونيو دي لوس بانيوس
الدولية للسينما والتلفزيون.



١٩٩٩/٦/١ط٣٠٠٠

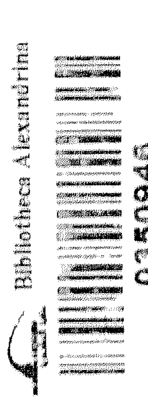




في التجربة الثانية لورشة سيناريو غابرييل غارسيا ماركيز مغامرات محسوبة في توليد قصص سيناريوهات من الواقع والمخيلة، وقد اكتشف ماركيز أن تشريح القصص وتركيبها من خلال مجموعة من الكتاب أكثر متعة، وأقوى في تحفيز المخيلة.

وبعد كتاب «كيف تُحكى حكاية» الذي صدر في سلسلة «الفن السابع»، تأتي هذه التجربة الثانية التي تحمل حوارات ساخنة عن «طهو الواقع» وتفكيكه، ثم اعادة تركيبه، في مشروعات سيناريوهات مرشحة للتصوير سينمائياً أو تلفزيونياً.

إن الموهبة غير كافية، ولكن كيف يمكن أن يكون شكل التدريب؟ هذا ماتجيب عليه الوقائع المنشورة في هذا الكتاب.



الطباعة وفرز الألوان مطابع وزارة الثقافة
دمشق ١٩٩٩

سعر النسخة داخل القطر
١٥٠ ل.س

في الأقطار العربية مايعادل
٣٠٠ ل.س